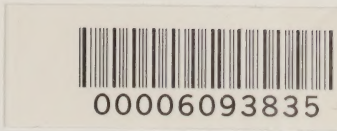
THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA
AT CHAPEL HILL

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PN56
.L22
M44
1924


00006093835

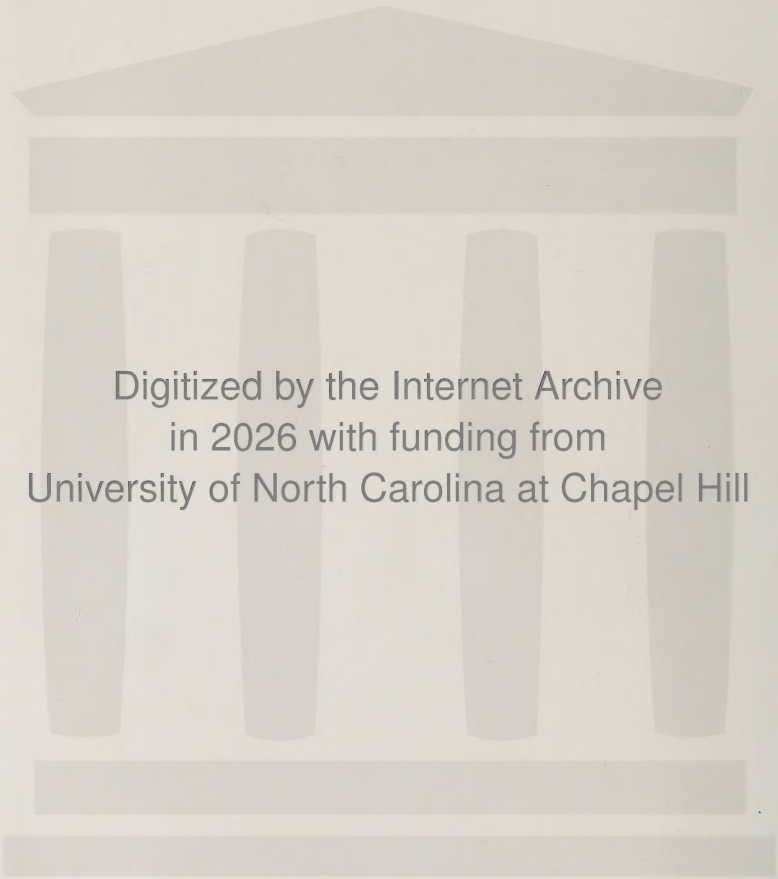
DATE DUE

MAR 2 5 2008

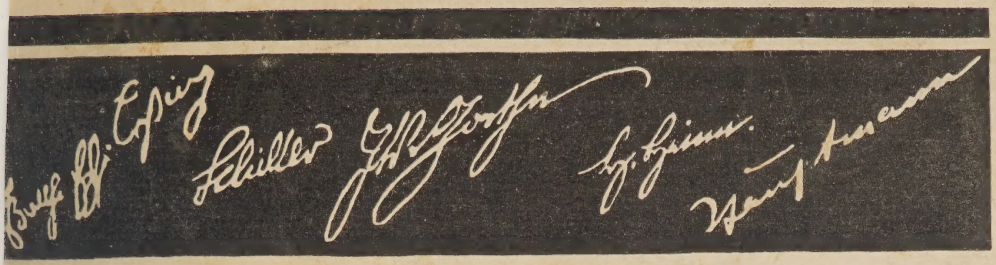
MAR 2 6 2008

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

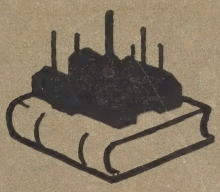

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/mirovaialiteratu00mehr

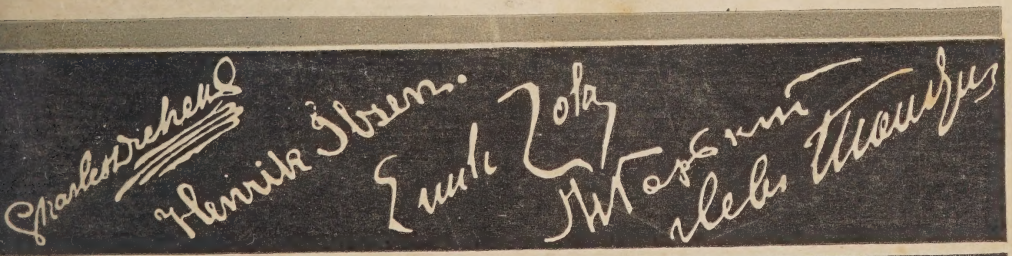


ФРАНЦ МЕРИНГ

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПРОЛЕТАРИАТ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1925



PN56
.L22
M44
1924

Франц Меринг

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И ПРОЛЕТАРИАТ

(СБОРНИК СТАТЕЙ)

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО Е. А. ГУРВИЧ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ А. С. МАРТЫНОВА
ПРЕДИСЛОВИЕ Э. ЦОБЕЛЯ

Mirovaia literatura i proletariat

LIBRARY
UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA
CHAPEL HILL

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА — 1924

Главлит № 26.243 Тираж 10.000 экз.

Типография „Красный Пролетарий", Пименовская, д. 1|16.

Искусство и пролетариат.

На партейтаге в Готе завязались долгие дебаты об отношении современного пролетариата к современному искусству. Конечно, не было ошибки в том, что дебаты разгорелись вокруг конкретного спорного вопроса, так как это придало им больше оживления и убедительности. Но если желательно подвести действительный итог, то нужно оставить в стороне конкретный спорный вопрос со всеми его pro и contra. В этом отношении достаточно установить тот факт, относительно которого на партейтаге господствовало полное единодушие, именно, что в широких партийных кругах возникла живая оппозиция против представляемого журналом „Neue Welt" направления современного искусства, как такового. Такое же полное единодушие господствовало и относительно энергичности и талантливости редакции.

Сам по себе этот факт не удивил никого, кто, как автор этих строк, в течение многих лет работал в области искусства и сталкивался с классово-сознательными рабочими. От этого нельзя отделаться утверждением, что многие рабочие, несмотря на весь экономический и политический радикализм, в вопросах искусства, якобы, проникнуты консервативными тенденциями или ходкими лозунгами о предпочтении, якобы, оказываемом рабочими моральным практикам, и т. п. Эти возражения были бы правильны, если бы рабочие проявляли какой-нибудь интерес к романам Марлитт или к пьесам Линдау, однако, мы не заметили ни малейшего признака подобного интереса ни у одного рабочего. Наоборот, рабочие просто презирают тот вид искусства, в котором находит удовольствие современная буржуазия, между тем как в современном искусстве они все же

видят явление, заслуживающее чрезвычайного уважения, о чем свидетельствует глубокая страстность их оппозиции. Но спорный вопрос приобретает совершенно другой характер, если рабочие предпочитают Гальбе или Доуману не Линдау и Марлитт, а Гете и Шиллера.

По нашим практическим наблюдениям, противоположность объясняется тем, что современное искусство имеет глубоко пессимистический характер, современный же пролетариат проникнут не менее глубоким оптимизмом. Каждый революционный класс отличается оптимизмом; он видит, по выражению Родбертуса, будущее в удивительно розовом свете. Это, конечно, не имеет ничего общего с каким бы то ни было утопизмом. Революционный борец может самым трезвым образом взвесить шансы борьбы, но он является революционным борцом только потому, что твердо убежден в своей способности перестроить мир. В этом смысле каждый обладающий классовым сознанием рабочий—оптимист: он с полной надеждой смотрит в будущее и эту надежду черпает именно из окружающей его нищеты.

Современное искусство, наоборот, отличается глубоким пессимизмом. Оно не знает такого выхода из нужды, художественное изображение которого доставило бы ему удовольствие. Оно возникло в буржуазных кругах и является рефлексом неудержимого упадка, нашедшего в нем верное отражение. По-своему, и поскольку оно не является исключительно делом моды, оно честно и правдиво; оно стоит десятью головами выше Линдау и Марлиттов, но оно насквозь пропитано пессимизмом в том смысле, что в современной нищете не видит ничего, кроме нищеты. В нем совершенно отсутствует радостный боевой элемент, который для обладающего классовым сознанием пролетариата является высшим благом жизни. Там, где он случайно проявляется, как в „Ткачах“ Гауптмана,—там он тотчас же самым торжественным образом отрицается. Только неделю назад Гауптман подал через своего поверенного Греллинга, как он уже и раньше не раз делал, заявление в высший административный суд, что в своих „Ткачах“ он хотел только дать сентиментальную трагедию сострадания, а в своем „Флориане Гейере“ охарактеризовал, как толпу неисправимых глупцов, мятежных крестьян, которые по-своему вели

такую же борьбу, как и современный пролетариат. Мы говорим о Гауптмане потому, что на последнем партейтаге он был назван величайшим представителем современного искусства, а между тем, никогда еще великое искусство, с тех пор, как существует мир, не защищало в земных трибуналах своего права на существование ссылкой на смягчающие вину обстоятельства.

Точно так же, с тех пор, как существует мир, никогда революционный класс не восторгался искусством, которое старалось тщательно очистить себя от всякого революционного пятнышка. Этого просто не бывает. Аристархи современного искусства думали, что нужно драматизировать Маркса и Лассаля, между тем, к счастью, современному пролетариату не зачем учиться у господ Брама и Шлейтера сомнительной эстетике. Как мало общего имеет его нерасположение к современному искусству с антихудожественной тенденцией,—показывает его восторженное отношение к классикам, у которых нет никакого следа классового сознания, но есть тот жизнерадостный элемент, которого он не находит в современном искусстве. На свободной народной сцене однажды была поставлена драма молодого начинающего писателя, которая пыталась изобразить пролетарскую классовую борьбу, но оставляла желать многого с художественной стороны. Она была поставлена только для поощрения подающего надежды таланта (так как это входило в задачи этого рабочего театра), которому закрыты буржуазные сцены. Но тут тотчас же обнаружилось, что рабочие далеки от пренебрежения к искусству из-за добрых намерений: пьеса не имела успеха.

Еще более яркий пример можно привести из дебатов на Готском партейтаге. Там указывалось, что рабочие приняли роман Ганса Ландса „Новый бог", напечатанный в „Neue Welt", за насмешку над их классовой борьбой. На это редактор возразил, что он, наоборот, долго колебался, принять ли роман в „Neue Welt", потому что он слишком тенденциозен в духе социал-демократии и поэтому слишком мало удовлетворяет художественным требованиям. Это мнение совершенно верно. Господин Ландс имел самые лучшие намерения дать образчик пролетарской классовой борьбы в симпатизирующем пролетариату тоне, но он не имеет ни малейшего представле-

ния о жизни рабочих кругов. Его роман является романтическим вымыслом в самом смелом смысле этого слова. И поэтому чрезвычайно характерно, что многие рабочие увидали в нем насмешку над своей освободительной борьбой; благодаря антихудожественному изображению, они проглядели дружественную по отношению к рабочим тенденцию поэта.

Несколько иначе обстоит дело с „Матерью Бертой", которая так нелюбезно была встречена на партейтаге. Роман Гегелера в поэтическом отношении гораздо выше романа Ландса, и, по нашему мнению, было бы крайне несправедливо судить о нем и осудить его на основании одного прочитанного на партейтаге места. Эти несколько фраз можно было бы спокойно вычеркнуть, не испортив романа, но, конечно, в этомто вся и беда. Современный рабочий слишком строг; он принимает худшие вещи в смысле филистерской морали, чем те, которые происходят в „Матери Берте", но все это должно быть на своем месте. Именно потому, что представители современного искусства с натяжкой приводят подобные натуралистические картинки, именно потому, что они хотят доказать существование мужества, которого они не замечают в великой борьбе своего времени, тем, что они проделывают на глазах у всех такие естественные вещи, которые вообще происходят в четырех стенах, именно потому они вызывают сильное неудовольствие. Во всем остальном „Мать Берта", при всем уважении к таланту автора и несмотря на некоторые прекрасные главы, все же очень романтическая дама, так как современное искусство гораздо менее свободно от буржуазной романтики, чем оно само думает.

Идеал „чистого искусства" есть вообще наследие реакционно-романтической школы, к которой всякий революционный класс подходит с большой опаской. Он, по крайней мере, так же односторонен, как одностороння тенденциозно-морализирующая, буржуазно-революционная драма XVIII столетия. Если бы эстетические взгляды современного рабочего класса не отрешились еще от морального привкуса XVIII столетия, то ему нечего было бы этого стыдиться. Она может поэтому ссылаться на молодого Лессинга и на молодого Шиллера, которые в театре видели также „моральное учреждение". Прежде представители „чистого искусства" были откровенными реакционерами и не

старались убеждать публику, что они ни весть бог какие революционеры. Старый Фильмар в своей истории литературы громит, с точки зрения „чистого искусства", „Коварство и любовь" Шиллера, как отвратительную карикатуру. И это совершенно верно, если только верна точка зрения „чистого искусства". Старые революционеры „чистого искусства" не были так смешны, как господин Брам, который ставит „Коварство и любовь" в „натуралистически" искаженном виде, как великолепный шедевр, и при этом корчит самые смешные рожи по поводу подлого рабочего класса, который хотел бы драматизировать „Капитал" Маркса. Этими удачными здравомыслящими экземплярами наделило нас только современное искусство.

Конечно, „чистое искусство" только делает вид, что желает быть беспартийным, на самом же деле оно партийно. Если оно хочет стоять на более высоком посту, чем на-страже партии, оно должно обращаться и вправо, и влево, оно должно изображать не только старый, уходящий мир, но и новый, нарождающийся. Мы не можем считать верным заявление на партейтаге, что современное искусство живет в период упадка и поэтому может изображать только упадок. Период упадка, в котором мы живем, есть в то же самое время период возрождения. Как бы честно и правдиво современное искусство ни изображало развалины, оно становится нечестным и неискренним, если не замечает той новой жизни, которая возникает на развалинах старой. Как может восторгаться пролетариат искусством, которое тенденциозно ничего не хочет знать о том, что составляет его самую важную и самобытную жизнь? Почему он должен быть смиреннее буржуазии, которая в дни своего величия не признавала искусства, если только оно не было рождено ее духом?

Современное искусство—буржуазного происхождения. То, что оно не отказывается от своего происхождения, что оно, чем дальше, тем все больше отступает и концентрируется в границах буржуазного общества, нисколько не позорит его Ни от кого нельзя требовать, чтобы он отрешился от самого себя. Мы требуем только того, чтобы причин сдержанности рабочего класса по отношению к современному искусству не искали в ненадлежащем месте. Они кроются не в какой-нибудь отсталости пролетариата, и мы считаем подготовление проле-

тариата к пониманию современного искусства иллюзией, которая кончится горьким разочарованием. Этот вопрос уже много лет назад дебатировался на страницах „Neue Zeit", когда „Свободная Народная Трибуна", к своему благу, отшатнулась от „воспитателей". Мы, конечно, далеки от мысли ставить на одну доску „воспитание", которое имеет в виду редакция „Neue Welt", с пошлым и самоуверенным менторством анархо-мещанских сумбурных советников, которые в свое время хотели осчастливить свободную сцену. Мы совершенно не оспаривали, что можно сильно содействовать эстетическому и литературному образованию рабочих, что для широких кругов пролетариата в этом отношении надо еще все сделать, и мы не знаем никого, кто был бы более призван к этой работе, чем редактор „Neue Welt". Но основная мысль, желание победить отвращение рабочих к современному искусству лучшим художественным воспитанием, по моему мнению, неудачна. Если даже признать, что рабочие многому научатся из этого курса, то здесь, в конце-концов, повторится история с курицей, высидевшей утиные яйца. Пролетариат не может и никогда не будет восторгаться искусством, которое находится в резком противоречии со всем тем его мышлением и чувствами, со всем тем, что для него ценнее всего в жизни.

Нужно также остерегаться переоценки значения искусства в освободительной борьбе пролетариата. Искушение для этого слишком сильно, если принять во внимание то высокое значение, которое имело искусство в освободительной борьбе немецкого бюргерства в особенности. Однако, если буржуазный класс в Германии имел свою героическую эпоху в области искусства, то только потому, что ему было закрыто экономическое и политическое поле борьбы. Современному пролетариату, наоборот,—до известной степени, по крайней мере,—это поле борьбы, открыто и так же естественно, как и необходимо, чтобы он здесь собрал свои силы. До тех пор, пока он ведет эту горячую борьбу, в его недрах не может родиться великое искусство. Для подробного развития этой мысли нужна особая статья; здесь мы только поясним ее примером. Известна та крупная роль, которую играл театр в буржуазной освободительной борьбе. Буржуазный класс имел деньги для постройки театров, а абсолютизм закрывал глаза из расчета или из за-

блуждения, все равно, охотно разрешая буржуазному классу на подмостках, имевших мировое значение, то, в чем он ему неумолимо отказывал и должен был отказывать в действительности. Но теперь рабочий класс не имеет денег для постройки театров, и современный абсолютизм, который не может ему запретить борьбу в действительной жизни, находит, по крайней мере, удовлетворение в том, что закрывает пред ним мир прекрасного. Рабочий класс, который каждый день одерживает все новые победы над капитализмом и полицией в экономической и политической области, бессилен против этих благородных сил в области искусства. За сто лет положение дел коренным образом изменилось и, конечно, не во вред пролетариату.

Но вернемся теперь к дебатам на партейтаге; он благоразумно остерегался выплеснуть вместе с водой и ребенка. Он указал, что отделяет рабочий класс от современного искусства, но не был так несправедлив, чтобы совершенно отрицать современное искусство или даже не признавать, что внутри буржуазного общества оно во всяком случае является прогрессом. Пока мы живем еще в этом обществе, и было бы несправедливо требовать от него больше, чем оно может дать. Но не следует искать в отсталом понимании пролетариата того, что рабочий класс может возразить против современного искусства. Он спокойно и равнодушно относится к современному искусству не потому, что не в состоянии понять его возвышенные тайны, но потому, что оно даже отдаленно не соприкасается с историческим величием пролетарской освободительной борьбы.

ЛЕССИНГ

Лессинг и буржуазия.

Среди великих мыслителей и поэтов немецкой буржуазии никому при жизни не выпала на долю более тяжелая судьба, а после смерти—более счастливая, чем Лессингу. Память о нем культивируется буржуазными классами, как редкий оранжерейный цветок. Есть два научных издания его произведений, имеющие большую ценность. Первое, которому приходилось завоевывать себе популярность, издание Лахмана, появляющееся теперь уже в третьем издании, и позднейшее, обработанное для издания Гемпеля (Hempel) Гроссом, Редлихом, Шене и др., которое, рядом с тщательно проверенным текстом, содержит массу объяснительного материала для писем и большей части произведений. Количество популярных изданий уже почти не поддается обозрению.

К этому надо прибавить библиотеку биографий, среди которых, на-ряду со всякой дрянью, имеются два крупных научных произведения, затем одно научно-популярное, вышедшее уже в девяти изданиях, и, наконец, две биографии на английском языке, которые уже переводятся на немецкий язык. Имеется опять-таки целый легион произведений, отчасти занимающихся Лессингом, или освещающих отдельные страницы его ума и творчества. Не надо даже доказывать, насколько Лессинг является героем буржуазной печати. Здесь можно в самом деле сказать: Лессинг без конца! Одним словом, от старо-католического епископа Рейнкенса до ученых из „Berliner Tageblatt“ все одним хором говорят о „своем“ или „нашем“ Лессинге.

Конечно, нет недостатка и в других голосах, но они не имеют большого значения. Памфлет Дюринга о Лессинге

является жалким произведением; оно еще ниже десятитомного произведения Павла Альбрехта (Paul Albrecht) „Плагиаты Лессинга", которое стремится изобразить все произведения Лессинга, как кражу, но которое при решении этой возвышающей задачи дает некоторые полезные указания для мелочного собирания материалов о Лессинге. Вместе с тем, для известного вида „натуралистов" Лессинг совершенно справедливо является сучком в глазу,—именно для того вида их, который с любовью копается в отбросах капиталистического хозяйства и играет в домашнем обиходе современной буржуазии роль тех рабов, которые должны были подавать рвотное после каждого блюда на пирах римским патрициям в период упадка Римской империи, для возбуждения аппетита к следующему блюду. Но все это недоброжелательство к Лессингу напоминает щепки, которые не могут преградить сильного течения культа Лессинга, а, наоборот, уносятся им.

Если бы этот культ относился к живому Лессингу, он послужил бы к чести современной буржуазии (Bürgertums), так как в произведениях Лессинга нет ничего такого, что могло бы привлекать любителей моды. В них очень мало того, что входит в общепринятый курс образования, чем можно было бы блистать. Эстетика и художественная критика Лессинга, его философия и теология в настоящее время уже устарели,—устарели потому, что он сам проложил новый путь, по которому другие скорее могли достигнуть цели, но которые поэтому не менее устарели. Даже Натан и Тельгейм не производят на нас такого впечатления, как Фауст и Телль. Слова Гете о Винкельмане: „Если очень многим людям, в особенности ученым, самым важным кажется то, что они дают, и характер их при этом мало проявляется, то у Винкельмана дело происходит как-раз наоборот: все то, что он производит, именно потому замечательно и ценно, что при этом всегда проявляется его характер", еще в большой степени относятся к Лессингу. Среди передовых духовных борцов немецкой гражданственности Лессинг был если не самым гениальным, зато самым свободным, честным и, прежде всего, наиболее проникнутым гражданскими чувствами; что более всего привлекает в его произведениях, даже в мертворожденных или давно отживших,—это характер того, кто их писал. Честность и мужество, ненасытная жажда

знания, большее наслаждение в стремлении к истине, чем в самой истине, неутомимая диалектика, с которой он разбирал всякий вопрос до тончайших его изгибов, равнодушие к собственным произведениям, когда они уже написаны, полнейшее презрение ко всем благам жизни, ненависть ко всем угнетателям и любовь ко всем угнетенным, непреодолимое отвращение к сильным мира сего, постоянная готовность бороться против несправедливости, скромное, но гордое поведение в изумительной борьбе с нищетой политического и социального состояния, — все это и многое другое возвышающее и освежающее отражается в письмах и произведениях Лессинга.

Но достаточно только перечислить эти качества, чтобы видеть, что характер Лессинга составляет резкий контраст с характером современной немецкой буржуазии. Трусость и двуязычие, ненасытная жажда наживы, наслаждение в погоне за прибылью и, еще больше, в самой прибыли, умственное самодовольство, удовлетворяющееся парой лозунгов, как последним словом земной мудрости, хвастливый рекламный характер, невероятная переоценка всей земной суеты, преклонение перед высшими и издевательство над низшими, неискоренимый византинизм, постоянное замалчивание даже самой вопиющей несправедливости, вечно хвастливая и слабая позиция в социальной борьбе современности,—таковы ее характерные черты. И контраст этот так резок и так бросается в глаза, что всегда, когда буржуазный культ Лессинга доходил до высших пределов, те буржуазные писатели, которые знали и любили своего Лессинга, сильно негодовали по этому поводу. Так, когда в 1886 году, при открытии в Берлине так-называемой юбилейной художественной выставки „National Zeitung“ писала, что „Гете и Лессинг могли бы рассказать о сильном влиянии Фридриха Великого на немецкую литературу“, Ксантиппус Зандфос спрашивал: „Разве мы каждый день не видим, как напрасно злоупотребляют именем Лессинга в партийных раздорах? Разве мы из уважения к памяти усопшего не обязаны протестовать против подобного злоупотребления? Разве не противно видеть, как люди не имеющие ни малейшего представления о высоком стремлении этого человека к истине, которым понятны только самые обыкновенные рекламы, самое лживое самовосхваление и то,

к чему Лессинг сам во все времена был в высшей степени равнодушен,—к собственному благополучию,—как подобные люди смеют говорить о нем, как о равном себе?“ [1]). И когда в 1890 году, в Берлине, при открытии памятника Лессингу профессор Шмидт, под громкий звон литавров буржуазной прессы, выступил с торжественной, напыщенной речью, „Kreuzzeitung“ писала еще более резко: „Если бы сегодня воскрес обер-пастор Гёце, мы были бы с ним. Это было бы нашим правом и нашей обязанностью... Мы поэтому не затрогиваем искренности Лессинга; она высоко возносит его над большинством тех, которые сияют его славой. Поучительным примером того, чего он достиг, является история Линдау!.. Лессинг при жизни не видел того, что обыкновенно называют счастьем, но оно выпало ему на долю после смерти: ему не надо было дожить до того дня, когда ему воздвигнут памятник. Если бы он теперь работал в Берлине, те же самые люди, которые теперь, когда он смотрит на них, высеченный из камня, не находят достаточно слов для воскуривания ему фимиама, просто не замечали бы его“.

Этих доказательств достаточно для подтверждения того факта, что культ Лессинга у буржуазии объясняется неровностью характера Лессинга. Но в чем же он, в таком случае, коренится?

Преимущественно в двух причинах: во-первых, в отношении Лессинга к еврейскому вопросу в его время. Правда, еврейский вопрос того времени сильно отличался от современного еврейского вопроса, и доброжелательное отношение Лессинга к евреям не имеет больше общего с современным филосемитизмом, чем любовь к людям, это излюбленное представление нашего гуманитарного века, с современным капитализмом. Лессинг защищал евреев не только словами, но и действием, как и всех угнетенных и преследуемых, каковы бы они ни были вообще,—а ему всегда были знакомы и теневые стороны еврейского характера. В последнем письме, которое он уже на смертном одре писал Моисею Мендельсону, он так рекомен-

---

[1]) Xanthippus, „Berlin und Lessing, Fiedrich der Grosse und die deutsche Literatur“. Буржуазная пресса, конечно, умолчала об этой прекрасной статье. Подробное изложение этой статьи есть в „Neue Zeit“ 6. 320 стр.

довал этому своему достойнейшему другу - еврею другого друга - еврея, прославившегося самым непохвальным образом, как „несчастного“: „Не верю, что несчастный совершенно невинен. Ума ему всегда нехватало. Этого эмигранта зовут Александр Давезон; я могу засвидетельствовать, что наши люди, подстрекаемые вашими, сыграли с ним очень скверную шутку. От вас, дорогой Моисей, он хочет только, чтобы вы указали ему такую страну в Европе, где нет ни христиан, ни иудеев. Мне жаль расстаться с ним; но если он туда доберется, я первый за ним последую“. Такой взгляд очень далек от современного филосемитизма. Но чем длиннее становились списки изречений всех великих людей в Германии от Лютера до Бисмарка, которые антисемиты приводили против евреев, тем сильнее были притязания капиталистических филосемитов на одного только Лессинга, который был выше всех великих людей в том отношении, что из-за несчастья и несправедливости он часто забывал о вине.

Но есть более важный источник культа Лессинга. Немецкая буржуазия чувствовала еще до 1848 г., а после 1848 года окончательно в этом убедилась, что она позже других выступила на историческую сцену и своими собственными силами не в состоянии завоевать себе господство. С другой стороны, прусское государство чувствовало еще до 1848 года и окончательно убедилось после 1848 года, что оно должно несколько модернизировать свое восточно-эльбское лесное происхождение, если оно действительно хочет проглотить западную и южную Германию. Таким образом возник, после соседско-дружественных недоразумений в годы конфликтов, компромисс 1866 года, из которого возникла новая Германская империя. Но тут немецкой буржуазии необходимо было примирить ее реальное настоящее с ее идеальным прошлым, из века классического образования сделать век Фридриха Великого. Это была чертовски трудная задача, так как именно коренные пруссаки среди великих мыслителей и поэтов немецкой буржуазии, Винкельман — из Альтмарка, Гердер — из Восточной Пруссии, с проклятием покинули свою родину, бросая в нее каменья. „Царство Пирра“ („Reich des Pyrrus“) Гердера и, в особенности, „Угнетатель народов“ Винкельмана высмеивали всякую Mohrenwäsche.

Единственным козлом отпущения, который мог быть принесен в жертву этой идеологической потребности буржуазии, был Лессинг. Он, коренной саксонец, добровольно прожил значительную, если не большую, часть своей творческой жизни в Пруссии; в продолжение пяти лет он был секретарем прусского генерала, к тому же еще во времена семилетней войны он написал прусскую солдатскую пьесу; берлинские просветители были его старейшими друзьями. Король Фридрих, хотя совершенно не интересовался Лессингом или же дурно с ним обращался, но во мраке того счастливого неведения, когда все кошки серы, „освободительные" тенденции обоих все же были одни и те же. И если Фридрих действительно дурно обращался с Лессингом, то последний, создав в „прекраснейшей немецкой комедии" „вечный памятник" справедливости короля, дал самый яркий пример немецкого верноподданического чувства.

Так возник буржуазный культ Лессинга а из него—легенда о Лессинге. Этим, конечно, не сказано, что легенда покоится на умышленной, планомерной фальсификации. Так никогда не возникают исторические легенды; по крайней мере, поскольку в них проявляется известная сила и упорство, они обыкновенно являются только идеологической перестройкой политико-экономического развития. От пошлого и грубого понимания легенды о Лессинге гарантирует уже тот факт, что никто иной, как Гете, посеял первые семена ее, что революционеры, как Лассаль, до известной степени находились под ее влиянием. Мы далеки от того, чтобы упрекать биографов Лессинга и исследователей Лессинга в сознательной подделке. Это было бы совершенно бессмысленным заподозреванием не только живущих, но и умерших, которые, как Данцель, и Лахтман, были воодушевлены самым настоящим и заслуживающим всякого уважения научным прилежанием. Мы даже не отказываем бедным прислужникам из „Berliner Tageblatt" и „National Zeitung". в уверенности, что они держатся за Лессинга потому, что воображают, что Готгольд Эфроим был, как выражается Зандфос, человеком их среды". И к ним можно применить прекрасные слова Лессинга, что неправда, будто человек когда-нибудь сознательно и преднамеренно сам заблуждался, по той простой причине, что это невозможно. Но если субъективная

фальсификация определенно исключается, то совершенно бесспорно, что объективная фальсификация легенды о Лессинге превращает портрет этого благородного и мужественного человека в отвратительную карикатуру. „Лессинг — революционный гений",—так писал Гервинус в 30-х годах [1]). А Трейчке в 60-х годах писал: „Реформатор, как это подобает умеренной натуре художника, а не революционер" [2]). А в 90-х годах Эрих Шмидт писал: „Не реформатор, а реформист, либерал, „смелый агрессивный берлинец" (резервный лейтенант?) [3]). И если через тридцать лет капиталистическое общество будет еще существовать, то „актуальнейший" в то время исследователь Лессинга, вероятно, заявит: не реформист, а только фритредер! Это настолько не преувеличено, что есть уже отрицательное доказательство этого утверждения в том, что Лессинг объявляется убийцей социалистов [4]).

Целью этой работы является критический анализ легенды о Лессинге. Конечно, самое полное освобождение Лессинга из филистерских сетей буржуазии получилось бы лишь в том случае, если бы лучезарная высота его жизни и его произведений отразилась в позитивном изложении. Но такое изложение будет лишь тогда возможно, когда XVIII столетие будет выделено из идеологического хаоса басен и сказок и поставлено на экономический фундамент. И тогда только возможна будет история нашей классической культуры, которая в своих буржуазных формах является сложной смесью более или менее осторожных взглядов, мнений и догадок. Пока нужно удовлетвориться освобождением Лессинга в тех скромных размерах, которые он сам связывал со словами: „Я не могу найти для себя более приятного занятия, чем просмотр имен знаменитых людей, исследование их права на вечность, чем смывание с них незаслуженных пятен, раскрытие неправильного затушевывания их слабостей,—одним словом, совершение в мо-

---

[1]) Gervinus, „Geschichte der deutschen Dichtung", 4, 292. Vierte Auflage.

[2]) Treitschke, „Historische u. politische Aufsätze", 62. Vierte Auflage.

[3]) Erich Schmidt, „Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften an verschiedenen Stellen.

[4]) Stahr, G. E., „Lessing. Sein Leben u. seine Werke", 2,326. Neunte Auflage" „Unwiderlegliche Zurückweisung des Kommunismus" nämlich in den Gesprächen von Ernst und Falk über die Freimaurerei.

ральном отношении всего того, что физически исполняет человек, которому поручен надзор за картинной галлереей".

Как бы то ни было, так как освобождение Лесинга даже в этом ограниченном смысле невозможно без целого ряда отклонений в литературную и социальную, военную и политическую жизнь XVIII столетия, то, может-быть, все же удастся в критическом анализе выделить из буржуазной карикатуры Лессинга, по крайней мере, общие основные черты.

Лессинг и пролетариат.

В связи с годовщиной смерти Лессинга мы видим три, резко отличающиеся друг от друга литературных явления.

Памфлет короля Фридриха о немецкой литературе провел заметную для всех, резкую грань между немецкой духовной жизнью и прусским деспотизмом. Смелое низкопоклонничество современных историков литературы, старающихся выставить в лучшем свете это пустое, жалкое произведение, не должно вводить в заблуждение (Шерер называет его „необыкновенно трогательным", а Зуфан вежливо раскланивается: „ничего нельзя было поделать против упрямства великого короля, оно составляло неотъемлемую часть его величия" [1]). Конечно, ужасная пустота, которою веет на читателя из каждой строки памфлета, тоже может составлять неотъемлемую часть „величия" деспотизма. Но если так, тогда куртизаны буржуазной историографии все же не могут отрицать, что между просвещенным деспотизмом и нашей классической литературой возникло непримиримое противоречие, и должно было возникнуть, что статья Фридриха компрометирует легенду о Лессинге. Нужно быть скорее полным идиотом, чем патриотом, чтобы притти в умиление от сентиментальной болтовни Фридриха о будущем процветании немецкой литературы.

Фридриха до известной степени можно оправдать его невежеством; он не имел ни малейшего представления о духовном развитии буржуазных классов; ему ни в коем случае нельзя

---

[1]) Suphan, „Friedrichs des Grossen Schrift über die deutsche Literatur", 19. Vergl. auch die treffliche Kritik Suphans durch Xanthippus Sandvoss in der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Neue Folge, 2, 482 ff.

отказать в этом свидетельстве о бедности его все предусматривающего деспотизма. Но он, без сомнения, поддался какому-то зуду деспотической мании величия, что намеревался нанести немецкой литературе кровную обиду. Министр Герцберг с должной преданностью, но все же достаточно открыто указал ему на крупнейшие ошибки статьи. Но король ответил довольно немилостиво: „я не могу больше ничего изменить в этих мелочах". Этот памфлет произвел на передовых борцов буржуазных классов впечатление пощечины. Гердер с презрением говорил о привидении, разгуливающем среди белого дня, а Клопшток разразился гневными одами против деспота, от которого он напрасно ожидал, что „он прекраснейшими лаврами покроет кровь другого". Ответ Гете на клевету короля, к сожалению, по придворным соображениям, был уклончивым; Гердер нашел в нем „отдельные прекрасные мысли", но он его не удовлетворил. У нас нет определенного мнения Лессинга об этой статье; мы знаем только, что незадолго до своей смерти он прочел лакейское, пошлое возражение аббата Иерузалема. Король, деспотизм которого был Лессингу известен до мельчайших подробностей, не мог сказать ничего нового: ему как-раз приятно было, что немецкая муза, как позднее выразился Шиллер, не пользовалась уважением и почетом престола Фридриха. Ему, прежде всего, принадлежит заслуга, в том, что она сама создала себе значение. Но напрасно пытались бы мы из несколько апокрифического мнения, высказанного Фридрихом через пять лет Мирабо, сделать лойяльное заключение, что король стоял на той же точке зрения, что и Лессинг, что он предоставил немецкую литературу самой себе, так как таким образом она сильнее всего разовьется. Как-раз „необыкновенно трогательное" заключение его памфлета сводится к тому, что только при княжеских дворах литература может достигнуть успеха. „Если у нас будут Медичи, у нас расцветут гении. Августы создадут Виргилиев". И деспот, подобный Фридриху, иначе не мог думать.

Год смерти Лессинга совпал с появлением „Разбойников" Шиллера. Своим гениальным первым произведением Шиллер продолжал задачу жизни Лессинга, — борьбу с тиранами. За этим быстро последовали „Фиеско", „Коварство и любовь"; все они проникнуты духом Лессинга, но являются выражением

стремлений несравненно более сильного поэтического таланта. Но буржуазные классы были глухи к этим великим произведениям. После блестящего, но короткого периода Шиллер должен был заменить „тесный круг мещанской жизни“ „более высоким поприщем“, которое на самом деле было гораздо ниже. Примирение с немецким филистерством было смертельным ударом для немецкой литературы. Медленно, но неудержимо катилась она вниз. Когда меч чужеземного завоевателя выполнил то, чего буржуазные классы не в состоянии были выполнить, когда наполеонское господство очистило немецкую почву от самой худшей грязи, чтобы затем самому обрушиться невыносимой тяжестью на все классы народа, тогда романтическая поэзия опять отразила необыкновенно двойственное положение вещей. Национальные и социальные интересы немецкой буржуазии вступили в непримиримое противоречие. Этот класс не в состоянии был сбросить иноземное иго иначе, чем подпав еще больше под свое доморощенное иго. Напрасно корифеи романтики старались с мучительной гениальностью перепрыгнуть через зияющую пропасть при помощи знаменитой „иронии“; напрасно искали они в литературах всех времен и народов почвы для себя. Романтическая поэзия должна была искать эту почву в сказочном тумане средних веков. Для Германии здесь оказались только национальные идеалы. Но средние века были наиболее ярко выраженным классовым господством юнкеров и попов, — от этого противоречия между национальными и социальными интересами некуда было уйти. Самый гениальный поэт-романтик Генрих фон-Клейст кончил сумасшествием и самоубийством. Самый популярный певец-романтик Людвиг Уланд сперва прославлял прелестных королевских дочерей, а потом доброе старое швабское право, которое на самом деле было совершено гнилым правом, как бы этот благородный поэт и сильный человек ни перерос романтики вместе с ростом стремлений своего класса.

Тогда случилось то, что должно было случиться. Благодаря отсталости буржуазных классов в Восточной Европе победил феодальный легитимизм в борьбе против нового времени, в борьбе, которая возникла на нашем полушарии с 1789 года. Горячая ненависть Байрона к победителю при Ватерлоо, мечтательный культ Наполеона у Гейне—едкий вопрос...

Освободительные войны, в самом деле! Разве Мильтиад не был в союзе с башкирами, когда он победил персов? Все это имело свои основания. Точно так же, как прусские реакционеры имели уважительные причины торжественно поднять на щите господина фон-Бисмарка Шенгаузена, потому что в 1847 году он объявил на объединенном ландтаге, что прусский ландвер в 1813 году был втянут в войну для спасения феодально-легитимного отечества.

Это, конечно, им даже во сне не снилось. Они думали, что борются за другие цели, чем за Священный союз.

Земная троица—по образу и подобию божию, как человек повторяется в обезьяне.

Но их иллюзии разбились об их бессилие сбросить в одно и то же время иноземное и отечественное иго. Ужаснейшие жертвы не привели ни к чему. Ужаснейшая борьба не привела ни к чему. Ужаснейшая борьба не принесла ни политической свободы, ни национального единства. Тупая, бессмысленная мелочная реакция, которая охотно поставила бы за всякой мыслью полицейского сыщика, свинцовой тяжестью давила на умы. Романтика вылилась в полнейшую болтовню, в пошлое, бессмысленное бумагомарание Кноренов и компании. В борьбе с этим ужасным ничтожеством Платтен научился блестяще владеть оружием. В романтическом „Эдипе“ он осмеивает „романтический последний крик, длящийся десятки лет“. Но Гейне спел „последнюю свободную песню романтики“ в „причудливых грезах в той романтической школе, где я провел свои самые лучшие юношеские годы и, наконец, побил школьного учителя“. В немецкой литературе опять началось оживление, потому что, когда залечились их тяжелые раны, среди буржуазных классов опять началось оживление. Но как неясно еще было это движение,—показывает безобразная ссора Гейне и Платтена, в которой один другого не понимал, не говоря уже о том, что ни один, ни другой не были поняты массой буржуазных филистеров. Гейне умер в Париже, а Платтен—в Сиракузах. Изгнание сделалось настоящей родиной выдающихся талантов, которые последовали за ними в 30-х и 40-х годах. Немецкий филистер, в конце-концов, был неисправим, и поэтому он проиграл сражение в 1848 году.

После этого он уже больше не думал содействовать мыс-

лями, или песнями, или мечом возвышению своего класса, а только посредством крылатого ангелочка прусских банковых билетов. Он занялся исключительно заботой о своих материальных интересах. Буржуазная литература перестала быть духовным вождем нации. Но зато она стала услужливым прислужником буржуазии. Ее „признанный примас", ее „помазанный король", господин Юлиан Шмидт насмешкой покончил с Гуцковыми и компанией, у которых сохранился еще остаток гражданских идеалов домартовской эпохи. Но зато он провозгласил громкий лозунг, что немецкая позия должна изобразить немецкий народ в его „работе". Густав Фрейтаг сделал это эпиграфом своего наиболее популярного романа. Он торжественно противопоставил сытую и платежеспособную мораль немецкого мещанина обанкротившимся польским юнкерам и бессовестным евреям-ростовщикам. Скромный юноша, который в течение целого ряда лет с раболепством пишет в конторе письма и накладные, пока он, может-быть, женится на дочери хозяина—как мог бы он позволить себе такую дерзость!—пока эта стареющая дева сама не женит его на себе, стал идеалом немецкого „рабочего". Отзвучали горячие польские песни Платтена, Ленау, Гервега; буржуазная поэзия по пальцам считала, сколько может погибнуть тюков товаров при бесполезном нарушении спокойствия благодаря польским восстаниям. В романе Фрейтага „Г. Антон Вольфарт" преданный приказчик дома Т. О. Шретер показывает, как немец, в качестве рабочего героя и патриота, среди отчаянных смертельных судорог насильственно разорванного народа, не знает более высокой задачи, как взыскание до одной копейки ненадежных долгов. И это повторяется и в романе, и в драме. Наследственный лесничий Отто Людвига трагически погибает, потому что он, как „получающий работу" (Arbeitnehmer) не может понять, что он в каждый момент может быть выброшен на мостовую своим „работодателем".

Этот „наивный реализм" буржуазии, конечно, едва только пережил пятидесятые годы. Лассаль начал свое возмущение против черни, разразившись, как гроза, над Юлианом и мирмидонами (Myrmidonen) Юлиана. Но мы уже видели, что эта гроза не могла прояснить и очистить буржуазную литературу. Страх действовал так сильно, что буржуазный роман старался облечь свои дрожащие члены в львиную шкуру „социального

романа". Он был достаточно хитер и устроил первый танец этого маскарада на могиле того, кто нанес ему удар в сердце. „Один в поле не воин" Шпильгагена был первым „социальным романом". Здесь гениальный авантюрист Лео Гутман духовно и морально побежден кроткою мудростью доктора Паулюса. Лео Гутман—Лассаль, а доктор Паулюс—тот лев-теленок, который (на самом деле социальный тип немецкой буржуазии) из прежнего президента Штутгартского парламента превратился в национал-либерального протекциониста, защищающего в парламенте интересы „Центрального союза немецких промышленников". С этим героем певец ушел. Если в романе Шпильгагена „Один в поле не воин" еще можно было довольно ясно отличить социальные противоречия, то в его появившемся несколько лет назад романе „Что же дальше?" одна сторона исчезла бесследно. Из жизни рабочего класса ничего не видно и не слышно, если не считать той или другой демагогической речи, взятой из официозных источников. Но зато горсточка „состоятельных" субъектов в трех толстых томах беседует о решении социального вопроса, и последнее слово их мудрости высказывает полковник прусского генерального штаба,—что, конечно, социальный вопрос должен быть решен, но он может и будет решен только высшим усмотрением имущих классов. Эти классы, и прежде всего немецкая буржуазия, между тем в 1866 и 1870 годах окончательно стали поддерживать русские штыки. Со всех сторон и концов государства слышались песни и рассказы, что за политическим подъемом последует небывалый литературный подъем, как будто класс, который с гордостью понес ту самую капральскую палку, на которую наша классическая литература смотрела с величайшим отвращением, может вообще дать мыслителей и поэтов. Вместо ожидаемых колоссов явилась такая ничтожная чернь, какая никогда еще не опозорила литературы ни одного другого народа. Довольно сказать, что Поль Линдау стал литературным султаном имперской столицы. Капиталистический способ хозяйства привлек к себе все отрасли литературы, в конце-концов, и театр. Трибуна Лессинга и Вольтера стала спекулятивным денежным предприятием, если не понизилась до публичного дома. И наиболее цинично влияли на проституирование сцены те, которые прежде всего были призваны защи-

щать ее честь. В целых союзах Лессинги буржуазии объединились, чтобы разорить театр, эксплоатировать и притеснять его членов. Они создают собственные „суды чести“, которые доказывают, посредством классических изречений, упрямым молодым людям и девицам необходимость отдаваться без желания. Такого рода „суд чести“ не видит ничего предосудительного, если литературный султан увольняет какую-нибудь несчастную пролетарку сцены, не желающую больше отбывать ему барщины, или если паша этого султана вымогает от двух театров в два года 1.106 льготных билетов.

Только отражение все сильнее разгорающегося рабочего движения внесло некоторый свет в буржуазную литературу. То, что в ней обладало еще некоторым талантом, стало восставать против ее несказанной продажности и лживости. Опять устремились к природе и к истине, но так как в буржуазном обществе можно было найти только извращенность, то новое натуралистическое течение впало в безнадежный пессимизм. Они творят не в упоении, а в похмелье. Везде они чуют декаданс, гниль, упадок. Совершенно справедливо писатель, не чуждый натуралистического направления, осмеивал „приверженцев декаданса, чующих упадок, пиратов гнили“, которые, „чтобы доказать свой пол, хвастаются сифилисом“ [1]). Совершенно оставляя в стороне находчивость ремесленников пера, являющихся натуралистами, потому что это—мода, которая щекочет и колется, даже те несколько лучшие, более сильные представители натуралистического направления умеют описывать лишь то, что исчезает, но не то, что возникает. Для их будущности будет решающим, сумеют ли они перешагнуть через ту пропасть, которая отделяет пролетарский мир от капиталистического. В буржуазном обществе не может быть и не произойдет больше нового расцвета литературы. Наконец, в год смерти Лессинга появилось составившее эпоху главное произведение Канта „Критика чистого разума“. С этого произведения „в Германии начинается духовная революция, представляющая самые необычайные аналогии с материальной революцией во Франции и являющаяся для глубокого мыслителя такой же важной, как и та. Она в своем развитии проходит те же фазы,

[1]) Kurt Eisner, „Psychopatia spiritualis“, 31.

и между обеими царит удивительнейший параллелизм" (Гейне). И странное дело: все великие носители ее, Кант, Фихте, Гегель работали в том самом прусском государстве, к которому классические поэты немецкой буржуазии относились с таким непреодолимым отвращением. В всемирно-исторической комедии прусский абсолютизм загонял немецкую философию на недосягаемые высоты до тех пор, пока он не принял того, что было грозовой тучей, за безобидного верблюда. Он преследовал Канта „за искажение и принижение некоторых главных и основных учений священного писания и христианства", он „строго запретил ему впредь выпускать подобные произведения и учения", и он благосклонно принял мудрый ответ мудреца: „Отречение и отрицание своего внутреннего убеждения низко, но молчание в случае, аналогичном данному, есть верноподданническая обязанность. И если все, что говорят, должно быть истиной, то из этого вовсе не следует, что обязательно публично высказывать всякую истину". Классическая философия высказывала не всякую истину публично, не настолько публично, чтобы прусский капрал ее понял. И когда она в Гегеле достигла своего апогея, она стала прусской государственной религией, которую должны были твердо усвоить кандидаты на должность профессора, в отличие от всех других „поверхностных философов", от которых их категорически предостерегало министерство народного просвещения. Что было действительно, было разумно, а так как прусское государство, с его крепостями и тюрьмами, было действительно, то оно было также разумно. Кто в этом сомневался, тех опять возвращали на путь истины преследованием демагогов.

Но то, что Гегель говорил о французской революции, относилось и к его философии. Она перевернула все вверх ногами. Ее надо было вывороти ть наизнанку, чтобы обнаружить революционно-разумное ядро в ее реакционно-действительной оболочке. Под оболочкой прусской государственной философии скрывался революционный социализм. Из классической философии Маркс вывел многообещающую борьбу рабочего класса, так же, как Лессинг занялся ею, убедившись в безнадежности борьбы для буржуазного класса. Энгельс справедливо замечает, что немецкое рабочее движение является наследником немецкой классической философии. Появление „Коммунистиче-

ского Манифеста" в 1848 году положило конец буржуазной философии в Германии. Ее патентованные представители в университетах составляли жалкие эклектические теории, которые с каждым десятилетием становились все более устарелыми. Но о философских потребностях буржуазии заботился ряд модных философов, сменявших один другого в зависимости от степени развития капитализма. С начала 50-х до середины 60-х годов в моде был Шопенгауэр, философ трусливого мещанства, яростный ненавистник Гегеля, отрицавший всякое историческое развитие, писатель, не лишенный парадоксального остроумия, богатых знаний, правда, более поверхностных, чем глубоких и всеобъемляющих, не лишенный блеска классической литературы, отчасти переживаемую им еще под влиянием Гете, но который, по своему лицемерию, эгоизму и порочности, является верным духовным портретом буржуазии, что, испугавшись звона оружия, дрожа, как осиновый лист, занялась только своей рентой и, как от чумы, бежала от идеалов лучших своих времен.

С середины шестидесятых годов приблизительно до начала 80-х его сменил Гартман, философ бессознательного, который, как с едкой иронией упрекает его Альберт Ланге, старался низвести буржуазное образование на точку зрения австралийских негров, который все, чего он не понимал в природе и истории,—а такого было очень много,—относил к бессознательному, все равно, как австралийский негр видит в „дьяволе фантастическое отражение собственного невежества". Но какая великолепная философия для немецкой буржуазии, которая после битвы при Кениггреце так „бессознательно" стала „во главе европейского культурного мира" и в самом деле не отдавала себе отчета, как она попала на такую высоту, если она хотела продолжать свои хвастливые военные подвиги с душевным спокойствием австралийских негров. Гартман также доказывал ей все, чего она только хотела. Он доказал, что либеральные идеи являются поверхностным наростом XIX столетия; он открыл ценную глубокую мысль, что основания спекуляции прокладывали высшую форму хозяйственного обращения и являлись шагом вперед, приближающим к решению социального вопроса. Он приветствовал закон против социалистов, как прекрасное средство для воспитания рабочего класса, и, наконец,

он торжественно, с барабанным боем, заявлял, что он и его австралийские негры „следуют по пути тех трех философов, благодаря величию которых пруссачество возвысилось и углубилось до своей всемирно-исторической миссии: Канта, Фихте и Гегеля“ [1]).

Но в начале 80-х годов Гартман был вытеснен Ницше— философом крупного капитала. „Всемирно-историческая миссия пруссачества“ исполнила свой долг. По своей внутренней сущности этот буржуазный лозунг является удовлетворением немецкой буржуазии, уничтожением границ, которые в мелких государствах и их педантических учреждениях мешают развитию капитализма. Но при сильном и быстром развитии „национальная идея“ сама стала границей, с которой нетерпеливо боролась сила распространения капитала. В век картелей и трестов, с одной стороны, международного рабочего движения— с другой, померкли краски на пограничных столбах отдельных государств. Капитал вскормил новую касту, господствующую в Европе, и эта каста везде одна и та же, как в Лондоне, так и в Риме, в Мадриде, как и в Москве. Но ее немецким философом стал Ницше. Он видел во „всемирно-исторической миссии пруссачества“ только „политику антракта“. Он осмеивал мнимое „величие“ государственных мужей, которые суживали дух народа, а вкус его делали „национальным“; он иронизировал над „близорукими и опрометчивыми политиками“, посеявшими „среди народов иллюзию национализма“. Но его интересовали не народы, не „стадные люди в Европе“, делающие вид, что они —„единственно дозволенный вид людей“, который возвеличивает свои качества, а дух общественности, благожелательность, уважение, прилежание, умеренность, скромность, уступчивость, как самые настоящие. Он, наоборот, восхвалял людей, стремящихся к одиночеству, сверхлюдей, свободные умы, аристократические души, неотъемлемую часть которых составляет „эксплоататорский характер“, как органические функции составляют часть жизни. Они живут „по ту сторону добра и зла“, они чувствуют „полную справедливость“ того, что другие существа должны приносить себя в жертву им.

---

[1]) Hartmann, „Zwei Jahrzehnte deutscher Politik“.

Коррупция есть там, где аристократия приносит свои привилегии в жертву своему извращенному моральному чувству. „Самое существенное в настоящей здоровой аристократии состоит в том, что она с чистой совестью принимает жертвы массы людей, которые ради нее должны быть принижены и умалены до состояния неполных людей, рабов, орудий". И так далее. Ницше был не только глашатаем, но и жертвою крупного капитала. Обладая тонко и богато одаренным умом, он с отвращением и ужасом чувствовал безграничное несчастие, создаваемое капитализмом, но, выросший в богатстве, под влиянием женской ласки и нежности, он не сумел в бедствиях сегодняшнего дня открыть надежду завтрашнего, и поэтому он судорожно стремился найти разум крупного капитала, при чем он должен был и, к сожалению, действительно потерял свой собственный разум в самом печальном смысле этого слова. Но бредовые речи этого несчастного больного выдаются за последнее слово земной мудрости продажными писаками той самой буржуазии, которая некогда должна была назвать Лессинга своим передовым борцом...

Труды Лессинга принадлежат не буржуазии, а пролетариату. В том буржуазном классе, интересы которого он защищал, оба были еще едины, и было бы безумием приписывать ему определенную позицию по отношению к историческим противоречиям, которые развились только много лет спустя после его смерти. Но сущность, цель его борьбы, буржуазией отброшена, а усвоена пролетариатом. Буржуазную борьбу классов, которую Лессинг перенес в философию, Маркс вывел из философии, как пролетарскую классовую борьбу. В этом нельзя видеть примиряющей заповеди небесной справедливости, что политическая репутация Германии точно так же будет спасена своим рабочим классом, как ее буржуазные классы легкомысленно скомпрометировали ее. Наоборот, потому, что буржуазные классы пренебрегли умственной работой своих передовых борцов, это драгоценное наследство по всем законам исторического развития должно было стать арсеналом, из которого рабочие взяли свое первое блестящее оружие. Все же эта земная юдоль печали не так уж бессмысленно устроена, чтобы Лессинги в ней боролись и страдали только для удовольствия филистеров. Лессинг принадлежит к духовным предкам проле-

тариата, как Глейм, Рамлер, Николаи должны принадлежать к духовным предкам буржуазии. Жизнь и труды Лессинга проникли в плоть и кровь борющихся и страдающих рабочих, как бы мало они ни были знакомы с произведениями Лессинга, благодаря великолепной постановке нашего школьного дела.

Но и это изменится, и настанет день, когда легенда о Лессинге бесследно рассеется, как прах. Когда Гервинус еще раз хотел призвать буржуазные классы к самосознанию, он в заключение своего труда, сказал: „Борьба искусства закончена. Теперь мы должны были бы поставить себе другую цель, в которую у нас не попал еще ни один стрелок; не подобает ли здесь Аполлону слава, от которой он там не отказался". Ни один стрелок все еще не попал в цель, которую имел в виду Гервинус. А слава, которая „там" подобала Аполлону, также давно уже померкла. Но другие стрелки попали в другую цель, и им не зачем испытывать бога, предоставит ли он им также в борьбе искусства такую же славу. Ибо они взялись за дело с настоящего конца, и за классической политикой всегда последует классическая литература. В мрачные и тяжелые дни борьбы музы молчат, но из этого не следует, что рабочий класс не может претендовать на их венки. Они будут свадебным подарком их международного дня, и тогда можно будет искупить пред памятью Лессинга все прегрешения этого передового борца свободного человечества.

ШИЛЛЕР И ГЕТЕ

Фридрих Шиллер.

Детство.

Как и значительное большинство наших классиков, Фридрих Шиллер происходил из той мелкой буржуазии, которая в печальный период, последовавший за тридцатилетней войной, составляла главную массу германской нации. Все его предки, поскольку можно проследить его родословную, были ремесленниками или виноградарями. Особенно, видно, им нравилось ремесло булочника. Этим ремеслом занимались и деды поэта как с отцовской, так и с материнской стороны.

Но отцу его, способному и энергичному человеку, от которого единственный сын унаследовал много положительных и отрицательных черт, удалось подняться несколько выше по социальной лестнице. Научившись у монастырского цырюльника искусству лечить раны, он принимал участие сначала в качестве фельдшера, а затем солдата в войнах, которые велись в сороковых годах восемнадцатого столетия из-за наследства Марии-Терезии австрийской. Устав от походной жизни, он в 1749 году осел в вюртембергском городке Марбахе, где женился на шестнадцатилетней дочери булочника Кодвейса и в течение нескольких лет занимался своим лекарским искусством. Но ему не повезло, особенно, когда состояние его тестя внезапно было потеряно. Тогда он снова поступил на военную службу, заняв должность фурьера в армии герцога вюртембергского с месячным окладом в шесть гульденов.

Среди множества развратников и преступников, какими являлись в то время государи германских областей, герцог Карл-Евгений был одним из самых худших. Вряд ли есть такой че-

ловеческий порок, которым он не был бы запятнан. Он насильно вырывал из семьи женщин и девушек, возбуждавших его похоть, а мужскую молодежь продавал на пушечное мясо иностранным державам, чтобы в качестве мелкого низкого тирана соперничать в пышной расточительности с французским королем. Чтобы удовлетворить свои султанские причуды, он не останавливался перед незаконными налогами, разбойничьими набегами на церковное имущество и грязной торговлей должностями. Сопротивление сословий, оставшихся в Вюртемберге более сильными, чем в других германских государствах, он сломил силой оружия и, наконец, довел дело до того, что вмешались иностранные державы, в лице короля Фридриха прусского, неудовольствие которого герцог вызвал во время семилетней войны тем, что продавал свои войска врагам короля. В 1770 году герцог был до некоторой степени укрощен, благодаря заключенному в этом году договору о наследстве, восстановившему права сословий под поручительством протестантских держав—Англии, Дании и Пруссии.

Этому жалкому деспоту Фридрих Шиллер был обязан несчастьями своей юности. Он родился 10 ноября 1759 года в Марбахе, где мать его жила у своих родителей, в то время как отцу приходилось отправляться в поход в зависимости от того, кому герцог продавал вюртембергские войска,—то во Францию, то в Австрию. Страх и тревога матери, вызванные этой беспокойной походной жизнью ее супруга, явились причиной физической слабости мальчика. Его старшая сестра пережила его более, чем на сорок лет, как дожили до библейского возраста и его родители.

Ребенок рос в страшной нищете. Дед его влачил жалкое существование, служа привратником. Положение не намного улучшилось и тогда, когда родители в 1763 году снова соединились после того, как отец устроился на вюртембергской границе в Лорхе офицером по вербовке рекрут. В связи с расстройством финансов герцога он или совсем не получал своего содержания или получал его неаккуратно, так что голод оставался постоянным гостем в их доме. Но благодаря красивому местоположению городишка и связанным с ним разным историческим воспоминаниям, возбуждавшим интерес пытливого мальчика, поэт впоследствии с удовольствием вспоминал эти

годы, проведенные в Лорхе. Здесь же он сделал первые шаги в науке у приходского пастора, о котором также сохранил дружеские воспоминания. Тогда же, повидимому, из внутренних побуждений, он избрал себе духовную карьеру, так как хотя он и не был мрачной натурой и даже выделялся среди своих товарищей веселостью и бодростью, но временами на него находили задумчивость и мечтательность. Родители укрепляли его в таком намерении, имея к этому, вероятно, еще и свои основания. Как и другие сословия, протестантское духовенство, игравшее среди них важную роль, сумело сохранить в Вюртемберге более видное и влиятельное положение, чем в остальной Германии. Даже в светских делах швабский прелат является более значительной персоной, чем офицер, который должен был беспрекословно танцевать под дудку герцога.

Таким образом, казалось, все складывалось благополучно, как вдруг в 1766 году отца перевели в Людвигсбург, где маленький Фридрих мог посещать гимназию, и где вообще вся семья устроилась лучше. Людвигсбург был в то время молодым городом, построенным одним из предшественников герцога с целью наказать старую столицу государства Штуттгарт, в жителях которой сохранился какой-то дух упрямства. Из тех же соображений здесь проживал и герцог Карл-Евгений, который мог здесь вести свою порочную и распутную жизнь, не стыдясь никого. В течение шести лет молодой Шиллер насмотрелся на эту жизнь, и время показало, как глубоко все эти мерзости запечатлелись в его детском сознании.

Но пока-что он окончил курс гимназии подающим надежды воспитанником и уже хотел оставить ее с отличным аттестатом, чтобы поступить в монастырскую школу, на следующую ступень по лестнице богословия, как вдруг двенадцатилетний мальчик сделался жертвой герцога.

В Карлсшуле.

Хотя договором о наследстве 1770 года проявление развратных склонностей этого деспота и было стеснено, но окончательно подавлено оно не было.

Как и прежде, он не переставал совершать свои мерзкие поступки. Пожалуй, многое из самого дурного, что числится

на счете его грехов, приходится как-раз на этот позднейший период. Таков его несправедливый поступок с поэтом Шубартом, которого он обманом вызвал из-за границы в Вюртемберг и без суда и следствия, даже без предъявления всякого обвинения, промучил в течение десяти лет в казематах крепости Гогенасперг. Повидимому, Шубарт возбудил против себя гнев любовницы герцога графини Гогенгейм какой-то насмешкой. Не прекращались также продажа должностей, злостное нарушение государственного строя, взимание незаконных налогов и даже торговля людьми: еще в 1786 году герцог продал голландской Ост-Индской компании пехотный полк и некоторые другие войсковые части.

Но все-таки, поскольку герцог, изнуренный своей распутной жизнью, теперь удовлетворялся одной любовницей, благодаря чему дочери местных жителей были ограждены от его животных вожделений, он больше не мог совершать насилия над людьми так открыто и нагло, как он это делал до 1770 года. Теперь он делал то же самое иным путем, под маской просвещенного монарха, учредив в своем увеселительном замке „Уединение“ (Эрмитаж), под Людвигсбургом, нечто в роде университета, называвшегося Карлсшуле, с определенной целью воспитать ряд слепо преданных ему помощников в осуществлении его деспотических прихотей и с неменее определенно выраженным желанием противопоставить эту школу государственному университету в Тюбингене, где сословия пользовались большим влиянием. Карлсшуле была, по выражению Шубарта, „плантацией рабов“,—по крайней мере, таково было ее назначение. Совершенно изолированные от внешнего мира и даже от своих семей, ее воспитанники должны были дрессироваться, чтобы стать безвольными орудиями герцога. Такая перспектива мало кого соблазняла, и, таким образом, герцогское искусство воспитания потребовало новых жертв его насилия.

И вот среди этих жертв очутился и двенадцатилетний Шиллер. Его родители, как и он сам, сопротивлялись, покуда была возможность, ссылаясь на то, что в Карлсшуле нет богословского факультета. Герцог распорядился, чтобы Шиллер изучал юриспруденцию, и, как офицер на службе герцога, старый Шиллер, в конце-концов, должен был подчиниться и еще благодарить за герцогскую милость, которая обещала

лучше обеспечить сына по окончании им изучения юриспруденции, чем он мог быть обеспечен в духовном звании. На тринадцатом году своей жизни Фридрих Шиллер поступил в Карлсшуле и мучился в ней восемь лучших лет свой юности.

Впоследствии он заклеймил самыми жестокими словами применявшийся в Карлсшуле „безумный метод воспитания". Молодых людей содержали, как пленников, они никогда не имели ни одного свободного дня, не смели без контроля написать письма и даже с родителями могли разговаривать лишь в присутствии надзирателей. Всякое чувство дружбы друг к другу подавлялось, а взаимный шпионаж всячески поощрялся. Рабское низкопоклонничество перед герцогом было господствующим началом в этом учреждении, и этим герцог заменил свои дурачества, поскольку он был лишен возможности осуществлять их другим путем. Отнятые у воспитанников радости юности должны были им заменить шумные представления, устраиваемые в Карлсшуле в день рождения герцога или его наложницы. В эти дни они должны были воздавать почести достойной чете на византийский манер. У бедного Шиллера также вынудили несколько торжественных стихотворений и речей, в которых ему пришлось на величественном примере герцогской содержанки изображать добродетель и ее благотворные результаты.

В этом питомнике раболепия преподавание наук, разумеется, во всех отношениях оставляло желать многого. Изучение юриспруденции молодой Шиллер вскоре оставил. Когда в 1775 году школа была переведена в Штуттгарт, и в ней был открыт медицинский факультет, он перешел туда, не питая живого интереса и к медицине. В работах, которыми он, наконец, завоевал себе давно желанную свободу, он проявил мало специально медицинских познаний. Они посвящены, главным образом, философским исследованиям основного вопроса о преобладании духа над материей или материи над духом, и в них автор ищет „средины", „равновесия между обоими учениями". Благочестивая детская вера здесь уже потрясена, но еще не разрушена.

Но не в этих сочинениях, написанных для герцога и учителей, проявилось то, что таилось в юноше. Свои стремления он

выявил в драме, которую писал в виде отрывочных сцен по ночам, тайком от надзирателей. Свежий и мощный дух десятилетия, видевшего „Эмилию Галотти“ и „Натана“ Лессинга, „Гетца“ и „Вертера“ Гёте, „Ленору“ Бюргера, бурю и натиск нового поколения, проник и чрез стены и запоры Карлсшуле и нашел там отклик в сердцах. И усерднее всех поглощал эту новую литературу Шиллер. Она развила его склонность к трагической поэзии, которую его школьные товарищи уже давно в нем открыли, и раздула в ярко пылающее пламя тлевшие в нем ненависть и гнев против долголетнего позорного рабства.

Довольно несложный рассказ Шубарта дал молодому Шиллеру сюжет для первой его драмы „Разбойники“. Это история двух братьев, из которых один полон гениальной кипучей силы и беспечно пользуется жизнью, а другой — трезвый обыденный человек, лицемерно проявляющий благочестивую строгость, чтобы тем больше грешить втайне. Путем лжи и обмана он восстанавливает отца против раскаивающегося брата. Отверженный, тот вынужден скитаться нищим, но, работая у одного крестьянина дровосеком, он спасает отца от нападения, решившего его убить коварного брата. Как любящий сын, он услаждает закат жизни старика, тогда как изобличенный злодей вынужден прятать свой позор в дальнем краю.

Как и эта слабая история, драма Шиллера основана на противоположности характеров обоих братьев. Но мощным приемом, по которому уже можно было судить о львиной силе поэта, он сумел поднять драму из мещанской среды Шубарта на историческую высоту. В коварном злодее Франце Мооре революционные колебания буржуазии эпохи просвещения воплощены с неменьшею живостью, чем ее революционное воодушевление в благородном разбойнике Карле Мооре. Оба образа пропитаны кровью их создателя. Материалистические софизмы и цинизм, с которым Франц Моор пытается оправдать перед собственной совестью свои мерзкие поступки, не остались чуждыми юному Шиллеру. Без глубокого интереса к материалистическому миропониманию он не сумел бы написать монолог Франца. Но Шиллер жил еще в кругу религиозных воззрений и понятий, которые он защищал от всяких сомнений,

взвалив эти сомнения на душу злодея, позорно погибшего затем от видения страшного суда. Это раздвоение проявилось в сочинениях, с которыми Шиллер оставил Карлсшуле, и от него он никогда уже вполне не отделался, даже после того, как совершенно покончил с религиозными верованиями своей молодости. Идеальный мир был для него всегда выше реального. Но он, конечно, никогда не был таким бесплотным призрачным идеалистом, каким так часто изображали его буржуазные почитатели. Еще юношей он признавал, что рассуждения, которыми Франц Моор обосновывал свою систему порока, были результатом просвещенного мышления, либеральной науки, и что лежащие в основе этих рассуждений понятия должны его облагородить.

Карла Моора легче понять, чем Франца. В нем пламенеет и светит революционное воодушевление буржуазной эпохи просвещения, пытающейся разорвать цепи гнилого феодализма. „Они загромождают здоровую природу нелепыми условностями, обхаживают чистильщика сапог, чтобы он заступился за них перед его милостью, и бессовестно поступают с бедняком, который им не страшен... Нет, я не могу об этом думать. Я должен затянуть свое тело в корсет и свою волю зажать в законы. Благодаря закону, стало ползать улиткой то, что могло летать орлом. Закон не создал до сих пор ни одного великого человека, а свобода выращивает гигантов и выдающихся людей. Карл Моор проявляет себя настоящим германским революционером, которого тоска постоянно гонит к отчему дому, в объятия любимой девушки, которого красивый солнечный закат превращает в „плачущего Аббадону“, у которого революционное сопротивление превращается в „пустое ребячество“ в печальном сознании, что два таких человека, как он, могли бы разрушить все здание нравственного мира.

И вот он сам отдается в руки палача, который должен его колесовать. Так неудачно заканчивает Шиллер своих „Разбойников“ подобно тому, как это вообще было принято в буржуазной трагедии его времени, на заднем плане которой всегда стоят тюрьма и виселица. Отражением его эпохи является и то, что Шиллер в разбойнике видел революционера, подобно Карлу Моору карающего орудия деспотизма за их

грехи и мстящего за оскорбленное человечество негодяям, на которых всякий современник, читавший или видевший пьесу, мог указать пальцем. В экономически отсталых странах, где нет сильной крупной буржуазии, оппозиционно-настроенной мелкой буржуазии и готового к борьбе пролетариата, способного противостоять деспотизму, бунтарски настроенные люди легко могут считать разбойничьи шайки единственно возможной формой протеста против общества и государства. И в более зрелом возрасте Шиллер сделал героем одного рассказа вюртембергского разбойника, хозяина гостиницы „Солнце". Даже в наши дни достаточно обратиться к балканским странам и Италии, чтобы найти в народе такие воззрения, в которых между героем и разбойником не проводится резкого различия.

Перед обоими братьями до известной степени стушевываются остальные персонажи драмы. В меньшей степени это относится к разбойникам—Шпигельбергу, Швейцеру, Роллеру, Гримму, Шуфтерле, которых поэт писал со своих товарищей по Карлсшуле. Гораздо менее удачен старик Моор, который по замыслу должен быть мягким и нежным отцом, а в действительности оказывается недалеким стариком, впавшим в детство. Под влиянием чисто-авантюристской и грубой интриги он дает склонить себя к тому, чтобы проклясть своего старшего сына, и проявляет полное тупоумие во всех своих словах и действиях. Так же неудачна единственная женская фигура в драме, введенная лишь для того, чтобы любовью к одной и той же девушке обострить разлад между братьями. Когда поэт создавал эту Амалию, он еще „не был знаком с прекрасным полом". Он сказал о Карлсшуле, что двери этого учреждения раскрывались перед женщинами лишь „до того, как они начинали, и после того, как они переставали быть интересными".

Следы „плантации рабов" заметны и в ходе действия драмы. Оно развивается не планомерно, а толчками. Есть много отдельных явлений, по которым заметно, что они придуманы только для того, чтобы связать в одно целое отдельные сцены. Сам Шиллер правильно отметил, что пьеса в середине ослабевает. После первых двух актов, в которых действие шаг за шагом нарастает до сатанического триумфа Франца по поводу мнимой смерти отца, и до борьбы в богемских лесах, где при всем убожестве и отвратительности разбойничьей жизни

поэт сумел поднять ее на высоту героизма, напряжение элегического настроения третьего действия спадает, и только внешний эффект—эпизод с Косинским, печальная участь которого напоминает разбойнику Моору о его утерянном счастье любви—дает действию новый подъем. Затем оно снова нарастает до небывалой мощности в четвертом и пятом актах, в величественном появлении Карла Моора у башни голодных и в постигающей Франца ужасной каре — сценах, о которых вполне справедливо было сказано, что и в позднейших произведениях Шиллера нет ничего более сильного по степени трагизма.

Несмотря на все, свои недостатки и слабые места, „Разбойники", как произведение двадцатилетнего юноши, представляют собою колоссальную величину, и на сцене, именуемой миром, они до сего времени остаются живыми, несмотря на то, что действительный мир с того времени значительно изменился. Фигура революционера-пролетария, который стал бы действовать и говорить, в духе Карла Моора, была бы неправдоподобна, но дух революционности, веющей над пьесой, еще и ныне увлекает зрителя с необычайной силой. И Шиллер превосходно понимал, что, написав свою драму, он выполнил не только литературную, но и социальную работу. „Мы напишем такую книгу, — сказал он одному из своих друзей,— которую тиран, безусловно, должен будет сжечь".

Полковой врач.

Разумеется, пока-что он отнюдь не выглядел героем революции, когда оставил Карлсшуле и был назначен полковым врачом в захудалый армейский полк с окладом в 18 гульденов в месяц при запрещении заниматься какой бы то ни было частной практикой. Герцог вероломно нарушил данное отцу Шиллера обещание обеспечить сына лучше, чем это было бы возможно в духовном звании. В нелепом мундире старо-прусского покроя, с толстой длинной косой, автор „Разбойников" представлял собою трагическую фигуру, появляясь среди своей гвардии инвалидов на штуттгартском плац-параде.

Он все еще наполовину оставался пленником, так как без разрешения своего генерала не мог покидать города. Но

в тесном кругу мог он после долгих лишений немного проявлять свой юношеский пыл. Он довольно часто проделывал это в компании с веселыми товарищами и, повидимому, давал кое-какой материал для сплетен в городишке. Но, вместе с тем, его неудержимо влекло к опубликованию своей пьесы, и, не найдя издателя, он напечатал ее за собственный счет, несмотря на ограниченность своих средств. Для этой цели он взвалил на себя бремя долга в несколько сот гульденов, отравившего ему жизнь на многие годы. Книга вышла без обозначения имени автора, но оно вскоре стало известно, и Шиллер мог поздравить себя с крупным успехом. Пьеса вызвала большой шум. Так смело не говорил еще ни один из литературных деятелей периода „бури и натиска". А вскоре она попала и на сцену, и к тому же на лучшую из германских сцен того времени. Мангеймский книгопродавец Шван, которому Шиллер послал пробные оттиски своей пьесы, тотчас же отнес ее имперскому барону фон-Дальбергу, директору мангеймского придворного театра. Хотя это был слабовольный царедворец, в чем Шиллер вскоре должен был, к своему несчастью, убедиться, но все же не лишен был литературного честолюбия и вкуса. Он решился поставить „Разбойников", хотя и с условием, чтобы были допущены более или менее значительные изменения в тексте, и с этим Шиллеру после продолжительного сопротивления пришлось согласиться. Но и в таком обесцвеченном и искаженном виде поставленные 13-го января 1782 года впервые на мангеймской сцене „Разбойники" вызвали в переполненном театре бурю восторга и восхищения и с таким же результатом обошли затем другие немецкие театры.

Они принесли своему автору очень много лавров, но никаких земных сокровищ. Авторских тогда в Германии не знали, и Дальберг сделал много уже тем, что выдал поэту 44 гульдена в возмещение расходов по поездке из Штуттгарта в Мангейм на первое представление. Сборник стихотворений, изданный Шиллером в этот период на конкурс со „Швабским альманахом муз" некого Штеудлина, также не принес с собой „всемогущей мамоны", которой „совершенно не пристало царить под его кровлей", как он жаловался. Эта лирическая антология также вышла без обозначения имени автора, якобы, в Тобольске. Отдельные стихотворения подписаны лишь ини-

циалами, из которых многими пользовался сам Шиллер. По всей вероятности, большинство этих стихотворений принадлежит его перу. Но его поэтической славы они не увеличили, и потомству нет надобности исправлять то, что упустили сделать современники. Эти стихотворения стояли в большей или меньшей степени ниже того уровня, которого немецкая лирика уже достигла ко времени их появления,—ниже лирики Клопштока, Гёте и Бюргера. Нельзя сказать, чтобы лирика Шиллера вообще ничего не стоила, но это не была весна с ее наивным звучанием природы, а осень, плоды которой медленно созревают на древе жизни.

Но Шиллер, несомненно, мог с полным правом сказать о стихотворениях своей сибирской антологии одно, именно, что они „одухотворены благородным чувством свободы". К ним подошел бы герб, который Шиллер поместил на книжках второго издания „Разбойников": лев, делающий прыжок, и под ним написано: in tirannos—на тиранов! В одном из этих стихотворений воспитанник Карлсшуле подвел итоги потерянным годам молодости:

Сокрывайте высокий позор
Под темной одеждой прав монаршего величества!
Повесничайте под защитой трона,
Но трепещите языка песни.
Сквозь пурпур стрела мести смело пронзает
На-смерть сердца князей.

Конечно, антология расцвела тайно, как фиалка, и герцог вряд ли что-нибудь о ней узнал. Но Шиллер смело пошел воткрытую в одном официальном стихотворении, которое, по обычаю того времени, посвятил, по поручению штуттгартских врачей, умершему в раннем возрасте коллеге. В этой „Элегии на смерть юноши" перемешиваются смелые сомнения в бессмертии с резкой критикой общественного уклада. Выражается радость за покойника, что он в своей тесной келье ушел от трагикомического суда, и далее говорится:

Пусть играет счастие толпою
Своевольно, смело, без границ:
Одного на трон взнесет рукою.
А другого свергнет грубо ниц[1]).

[1]) Перевод Ф. Миллера.

„Маленькая подлость,—писал Шиллер,—сделала меня более знаменитым во всем округе, чем двадцать лет практики. Но это такая же известность, как известность того, кто сжег эфесский храм". И эта известность стала еще более значительной, когда генералы Вюртемберга заказали Шиллеру, по принятому обычаю, официальное надгробное стихотворение для генерала Ригера, прежнего любимца герцога, с которым затем деспот очень жестоко обошелся, но которому впоследствии наполовину снова вернул свою милость. И это стихотворение Шиллер написал, как он впоследствии выразился в аналогичном случае „по своей проклятой привычке, в язвительном сатирическом тоне", с такими резкими выпадами, что это должно было окончательно расссорить его с герцогом.

Он давно уже решил избавиться от унизительной обстановки, в которой его держала воля деспота. Его надежды были направлены на Дальберга, чтобы он вызвал его в качестве драматурга в Мангейм и по возможности мирным путем освободил от герцога. Чтобы не явиться туда с пустыми руками, он работал над новой драмой—„республиканской трагедией", сюжетом для которой ему послужил заговор Фиеско в Генуе. Чтобы изучить необходимый материал, он попросил Дальберга дать ему сбор еще с одного представления „Разбойников", и тот на это согласился. Как и в первый раз, Шиллер поехал туда без разрешения, но на этот раз о поездке узнали, и герцог посадил его на четырнадцать дней под арест, где поэт, с которым так дурно обошлись, наметил в уме первые контуры новой трагедии.

Но ему становилось все яснее, что оставаться в Штуттгарте ему невозможно. Он снова обратился к Дальбергу, который до этого времени удерживал его общими, ни к чему не обязывающими обещаниями, и взялся в течение месяца закончить „Фиеско" и подвергнуть драматической обработке историю Дон-Карлоса, на которую Дальберг обратил его внимание. Но прежде чем этот медлительный царедворец смог оказать какую бы то ни было существенную помощь, одно случайное, само по себе незначительное обстоятельство переполнило чашу его терпения. В одном совершенно второстепенном месте в „Разбойниках" говорилось о непостоянном, обманчивом климате Граубюндена. Это возмутило некоторых

патриотов Граубюндена, и путем отвратительного доноса дело дошло до герцога, который снова потребовал поэта к себе и закричал ему: „Говорю вам, чтобы вы больше не писали комедий, а то будете уволены со службы!“.

От этой попытки убить его духовное существование Шиллер спасся бегством. Участь Шубарта, как предостережение, стояла перед его глазами. Лишь из внимания к своим родителям, которые находились в полной зависимости от герцога, Шиллер еще раз письменно просил разрешения заниматься литературой, обещая представлять все свои произведения на предварительную цензуру герцога. К счастью, герцог на это не согласился, и этого Шиллер мог ожидать заранее. Он только ответил, в своем обычном грубом тоне, запрещением писать к нему, под угрозой ареста. И вот вечером 22 сентября 1782 года полковой врач бежал из Штуттгарта и Вюртемберга в сопровождении своего верного друга музыканта Андрея Штрейхера, сердце которого он покорил своими „Разбойниками“.

В бегах.

Бежавшего поэта вначале ожидали жестокие разочарования. Из Франкфурта-на-Майне, куда он добрался со своим верным Штрейхером, он обратился к Дальбергу с просьбой об авансе в 300 гульденов за почти законченного „Фиеско“ и еще одну новую пьесу, но не получил ни гроша, а вместо денег пришел сухой ответ, что „Фиеско“ не годится и должен быть переработан, прежде чем в:обще можно будет судить о его пригодности для постановки. Тщеславный царедворец не хотел из-за поддержки дезертира лишиться милости герцога вюртембергского.

Впоследствии Шиллер признавался, что он в то время пережил „очень грустные мгновения на саксонском мосту“, и не будь помощи Штрейхера, который с готовностью пожертвовал своими небольшими средствами, ему бы пришлось очень туго. Оба отправились в деревню Оггерсгейм под Мангеймом, где остановились в гостинице у скотопригонного двора, при чем Шиллер записался под фамилией доктора Шмидта, заменив ею фамилию доктора Риттера, под которой он до этого скрывался. Он принялся за переделку „Фиеско“, но

работа у него не спорилась, так как перед ним все теснились образы новой драмы, которую он задумал, сидя под арестом в Штуттгарте. Лишь спустя месяц, в начале ноября, он представил Дальбергу переделку „Фиеско“, но еще через месяц, в начале декабря, снова получил ее обратно, как неподходящую пьесу. Дальберг не постеснялся отказать ему в выдаче вознаграждения в 8 луидоров, которое актеры предложили уплатить, в качестве „почетного гонорара“ автору „Разбойников“, в виду его стесненных домашних обстоятельств.

Находясь, таким образом, в крайней нужде, Шиллер решил воспользоваться убежищем, предложенным ему в маленьком тюрингенском поместье Бауэрбахе госпожой фон-Вольцоген, с сыновьями которой он был дружен еще со времени пребывания в Карлсшуле. Она при этом подвергалась гораздо большей опасности, чем имперский барон фон-Дальберг, так как средства у нее были небольшие, и будущность ее сыновей зависела от благосклонности герцога вюртембергского. Поэтому Шиллер не принимал ее великодушного приглашения, пока он мог обходиться другими средствами. Но после того, как Дальберг самым постыдным образом обманул все его ожидания, ему уже не оставалось никакого выбора. Продав „Фиеско“ Швану, который заплатил ему по луидору за печатный лист, он получил достаточную сумму денег, чтобы расплатиться за себя и Штрейхера на постоялом дворе и оплатить дорогу до Бауэрбаха, где на-время он обрел покой.

Здесь, в глуши и уединении, он закончил драму, которая со времени штуттгартского ареста преследовала его, как призрак, жаждущий упиться его кровью. Он дал ей название „Луиза Миллер“. Лишь впоследствии актер Ифлянд дал ей другое название — „Коварство и любовь“, и поэт на это согласился. Эта трагедия была им продумана гораздо глубже, чем „Разбойники“, не говоря уже о „Фиеско“, где Шиллер смело взялся за исторический сюжет, для которого он еще долгое время не был достаточно подготовлен. Он хотел написать „республиканскую трагедию“, но „Заговор Фиеско в Генуе“, как кто-то справедливо заметил, является пьесой, которая должна привести всякого республиканца в трагическое настроение. Народ здесь играет лишь роль статистов во всех смыслах. Он здесь способен лишь на нечленораздельные звуки и

меняет свои политические убеждения, поскольку о них вообще можно говорить, во мгновение ока после первой демагогической речи. Нескольких слов Фиеско достаточно, чтобы убедить его в гибельности демократии, за которую высказывается большинство, так как „трусливых больше, чем храбрых, глупых больше, чем умных". И не лучше, чем с демократами, обстоит дело в этой республике с аристократами. Это—люди, делающие долги и ищущие наслаждений, вся политика которых сводится к выражению негодования, не сопровождаемому накакими действиями, за исключением Фиеско, проделывающего всю революцию для того, чтобы увенчать свою главу короной, и Веррины, стойкого республиканца, убивающего нового властелина, но лишь для того, чтобы склониться под иго старого.

Собственно замысел автора имел в виду не политическую, но аполитическую тенденцию. Он хотел холодное, бесплодное политическое действие вывести из побуждений человеческого сердца, этим снова связать его с человеческим сердцем, запутать самого человека в тонкостях политики. В трагическом столкновении между политическим честолюбием и нежной супружеской любовью Фиеско должен был погибнуть. Но это столкновение ясно не выражается, а смешивается со столкновением между монархическим честолюбием и республиканской верностью долгу, так что герой драмы при всех подкупающих и блестящих качествах, которыми Шиллер его щедро наделил, вовсе не является строго выдержанной фигурой. Некоторые неуклюжие театральные эффекты и тяжелый язык тем яснее дают чувствовать недостаточность внутренней жизни, чем больше они должны были ее скрыть,—особенно в тех сценах, где автор, как в эпизоде с дочерью Веррины, идет по стопам Лессинга. Над драмой больше работала голова, чем сердце, и притом голова, еще не обладающая историческим и политическим образованием. Потребовалась длительная и суровая выучка, прежде чем из автора „Фиеско" выработался автор „Валленштейна" и „Телля", который здесь только начинает проявлять себя в отдельных гениально очерченных образах, в роде „Подозрительной головы мавра" и в сильном действии драматических массовых сцен.

Многое из того, что в „республиканской трагедии" Шиллера является еще незрелым, вошло в „мещанскую трагедию",

которую ему хотелось написать уже давно, еще когда он почти против воли работал по настоянию Дальберга над „Фиеско". „Коварство и любовь" является единственной из драм Шиллера, сюжет которой ему не приходилось выдумывать: он сам собой вырос из его собственной жизни, из его борьбы и страданий. Из этого, однако, не следует, что драма не изобилует отражениями литературных влияний; в ней имеются различные, иногда дословные заимствования не только из лессинговской „Эмилии Галотти", но и из буржуазных драм менее значительных, в настоящее время уже позабытых писателей—Клингера, Вагнера, Геммингера. Ни по тщательной обоснованности, ни по стройности завязки, ни по обрисовке характеров она не может сравниться с лучшей трагедией Лессинга. Секретарь Вурм даже в отдаленной степени не может выдержать сравнения с камергером Маринелли, а рядом с ясно очерченным образом графини Орсини лэди Мильфорд почти расплывается в сентиментальную тень. Но есть у этой драмы Шиллера о д н о несомненное преимущество перед всеми написанными до и после нее: она достигла революционной высоты, которой буржуазные драматические произведения раньше никогда не достигали, как не смогли достигнуть и в дальнейшем.

В дни самой тяжелой нужды и забот, в штуттгартском арестном доме, подвергая опасности свою духовную жизнь, являясь бездомным беглецом, не знающим, где преклонить свою голову, Шиллер выносил в душе „мещанскую трагедию", создал образы, в которых воплотился целый сонм смертных грехов. Драма через край переполнена швабским бытом того времени. Президента Вальтера, секретаря Вурма, гофмаршала Кальба, метрессу Мильфорд Шиллер сотни раз видел в резиденции швабского султана, в Людвигсбурге, где он провел свое детство, а затем и в Штуттгарте, в качестве полкового врача. „Фальшивые документы" секретаря Вурма и „огромную мину", посредством которой президент Вальтер взрывает на воздух своего предшественника, Шиллер, так-сказать, сам пережил, когда его крестный отец генерал Ригер был свергнут графом Монмартен, сумевшим подсунуть герцогу фальшивые письма Ригера с сильно компрометирующим содержанием. Отец Шиллера присутствовал при том, как иностранным монархам продавали „только добровольцев": несколько молодых

людей посмелее выходили из рядов и спрашивали полковника, почем князь продает пару людей. Но наш всемилостивейший повелитель приказал вывести на плац-парад все полки и расстрелять крикунов". По всей Швабии было известно следующее ужасное описание: „Сладострастие сильных мира сего — это ненасытная гиэна, с жадностью ищущая своих жертв. Она уже свирепствовала в этой стране самым ужасным образом: разлучила жениха с невестой, разрушила даже счастливый союз супругов, здесь смела счастье семьи, там раскрыла молодое неопытное сердце перед опустошительной чумой, и умирающие ученицы в последних судорогах проклинали с пеной на устах имя своего учителя..." Никогда бич не хлестал с такою силой заслужившего кару деспота, но никогда эта кара и не была более заслуженной. Шиллер не принадлежал к числу тех модных натуралистов, которые задачу искусства видят в рабском копировании природы, но в своих картинах он не пользовался также кричащими красками антихудожественной тенденциозности. С поэтической правдивостью он передавал ужасную действительность.

Подобно тому, как он не рисовал придворные условия в мрачных красках, он не расписывал мещанские контрасты светлыми тонами. Музыкант Миллер и его жена не имеют в своем характере ничего героического, особенно последняя, которая при всей своей мещанской уравновешенности проявляет гнусное стремление сыграть роль сводни по отношению к своей родной дочери; этому немало способствуют подношения любовника - дворянина. Музыкант Миллер, конечно, прекрасный человек, один из наиболее живых образов, созданных Шиллером, но именно поэтому он является классическим типом того мелкого мещанства, которое положило на немецкую жизнь восемнадцатого столетия свой отличительный, но не возвеличивающий отпечаток. Он любит свою дочь до обожания и осмеливается выступить даже против всесильного президента, обзывающего ее блудницей, но за кошелек с золотом, который ему бросает любовник, он быстро забывает о разрушенном счастье ее любви. Эта сцена звучит почти фарсом среди ужасов страшного суда, веющих над последним явлением.

Между враждебными группами стоит влюбленная парочка, сын президента и дочь музыканта. При создании этих образов пером поэта водила не ненависть, а любовь. Если он начал разрабатывать драму в тесных стенах арестантской камеры и страдая под бременем тревог во время бегства, то закончил он ее в тихом убежище, предоставленном ему госпожей фон-Вольцоген; и случилось,—да иначе и быть не могло,—что он влюбился сначала в мать, еще не утратившую своей красоты, а затем в еще более привлекательную ее дочь во время их случайных посещений Баэурбаха. Впервые Шиллер почувствовал восторги любви и муки ревности и впервые он мог решиться создать после „женских персонажей" „Разбойников" и „Фиеско" такой женский образ, который он сам, в качестве своего критика, уже тогда признал удачным.

Именем Луизы он хотел назвать всю драму, и совершенно напрасно позволил Ифлянду уговорить себя дать оставшееся за ней название. Это название—„Коварство и любовь"—указывает на пьесу с интригой, что соответствует действительности лишь до известной степени. Интриган Вурм, наряду с лэди Мильфорд, наименее удавшаяся фигура в драме, отнюдь не „сатанически умная голова", как его называет с преувеличенной вежливостью президент, а грубый и злой плут, переходящий в карикатуру, ибо Шиллер, как указывал уже Гёте, никогда не стремился точно обосновывать характер своих героев. В действительности, к „Коварству и любви" следует отнести то, что сказал о „Разбойниках" Отто Людвиг, вообще не являющийся большим почитателем произведений Шиллера: „У них шекспировская композиция и шекспировские образы. Это—истиная трагедия страстей, раскаяния, совести и характера".

Из двух любящих друг друга молодых людей истинным героем пьесы является опять-таки Луиза. Она сгорает от страсти и раскаяния, терзается угрызениями совести и погибает вследствие своего гордого характера. Правда, и Фердинанд попадает в коллизию долга, но для него этот конфликт не неразрешим. Он не останавливается перед таким сильным средством, как угроза родному отцу разоблачить его позорные поступки в случае, если будет опозорена дочь скрипача. Одно то, что Фердинанд знал об этих позорных поступках и,

тем не менее, мог наслаждаться жизнью, уничтожает весь его трагизм. Иное дело—Луиза. Для нее из коллизии между любовью к Фердинанду и любовью к отцу нет иного выхода, кроме „третьего места"—могилы. Она сама называет себя героиней, „возвращает отцу ушедшего от него сына и отказывается от союза, который расшатал бы устои мещанского мира и нарушил бы установленный вечный порядок". Разумеется, это чисто-немецкий трагизм. Эта же болезненная черта проявляется в другом виде в Эмилии Лессинга и в Кларе Геббеля—героинях мещанской трагедии, которые по своей известности в немецкой литературе могут поспорить с „Коварством и любовью". Это тоже не случайное явление. Оно глубоко коренится в условиях социальной жизни немецкого мещанства—класса, для которого столь же было привычно страдание, как непривычно действие.

Если, с одной стороны, любовь Шиллера к Лотте Вольцоген, несомненно, способствовала лучшему пониманию женской души, то чувство благодарности, которое он питал к ее матери, побудило его создать другой образ этой драмы—лэди Мильфорд. Сам по себе, он немало усиливает драматическую напряженность пьесы. Небольшая сцена с камердинером, производит, пожалуй, самое потрясающее действие во всей драме. Особенно мы должны ценить ее в наше время, когда можно найти сколько-угодно услужливых профессоров, имеющих смелость оправдывать торговлю мелких деспотов солдатами,—это позорнейшее пятно, лежащее на германских князьях. В первоначальном наброске Шиллера лэди, однако, всецело принадлежала к кругу придворной челяди — президента, гофмаршала, секретаря, в полном соответствии с ее прообразом, графиней Гогенгейм. И, безусловно, лишь благодаря влиянию госпожи фон-Вольцоген, знакомой с графиней и имевшей основания опасаться проявления ее мстительности по отношению к своим сыновьям, поэт попытался нравственно возвысить содержанку, а это ему удалось лишь в ущерб художественности. В этой фигуре, как и в фигуре секретаря Вурма, Шиллер не выдержал правильной пропорции. В лице Вурма он создал почти невозможного злодея, который в последней сцене, безусловно, пытается показаться каким-то необычайным демоном, а в лице Мильфорд — совершенно невозможную лицемерку, чисто-

театральную фигуру, которая в своей длинной и абсолютно ненужной для драматической связности сцене во второй половине четвертого акта бесцельно задерживает быстро развертывающееся действие, при чем он преувеличивает замкнутость натуры героини Луизы.

В своей основе драма, однако, проникнута подлинной театральностью, начиная с первой сцены, сильным толчком высвобождающей драматическое действие и быстро усиливающей его до мощной общей сцены второго акта, неизменно производящей потрясающее впечатление. Насилие побеждается мощной любовью, а затем выступает коварство, которое тем вернее достигает своей цели. Лишь в четвертом действии, в сцене между лэди Мильфорд и Луизой, поток задерживается, чтобы затем ринуться стремительными водопадам пятого действия. Заключительная мораль о земной справедливости, старый недостаток буржуазной драмы, здесь проступает менее неуклюже, чем в „Разбойниках".

Таким образом, эта драма Шиллера не без основания названа вершиной широко-разветвленной горной цепи буржуазной драмы. Другие вершины, которые могут с ней соперничать, „Эмилия Галотти" Лессинга и „Мария Магдалина" Геббеля, в отдельных случаях, пожалуй, имеют меньше ущелий и пропастей, но сами они ниже. Трагедия Лессинга разыгрывается в заброшенном уголке Италии, а трагедия Геббеля—в затерянном углу мелкого мещанства, на который современный пролетарий может смотреть лишь как на совершенно угасший мир.

Но драма Шиллера осталась живой в смелом языке автора, с которым только очень редко мог сравниться язык буржуазной литературы, а теперь еще реже, чем когда бы то ни было, когда она штурмует германский деспотизм, изменивший только внешнюю форму, но не свою внутреннюю сущность.

„Театральный писатель".

Более полугода, до июля 1783 года, Шиллер прожил в Бауэрбахе. Уже в феврале Дальберг обратился к нему снова. Так как герцог вюртембергский не преследовал беглеца, то честолюбие директора превозмогло страх царедворца. Наученный горьким опытом, Шиллер сначала ответил сдержанно и с до-

стоинством. Но Дальберг продолжал присылать приветливые письма, и тоска по театру пересилила всякие соображения, тем более, что и госпожа фон-Вольцоген под влиянием беспокойства, которое должно было возбуждеть в ней неравнодушное отношение поэта к ее дочери, признала целесообразным на-время расстаться.

Таким образом, Шиллер вернулся в Мангейм и с первого сентября принял на год должность „театрального писателя". Ему был обещан годовой оклад в 300 гульденов и, кроме того, выручка от одного представления по его собственному выбору каждой из трех пьес, которые он должен был за это время представить. Две из этих пьес были готовы и вскоре поставлены. „Фиеско" имел лишь частичный успех, и в этом немало был повинен сам автор, ибо он допустил крупную ошибку, приделав к драме для постановки благополучную развязку: Фиеско снимает с себя корону и становится счастливым частным гражданином Генуи. В своей неудаче Шиллер утешал себя тем, что в Пфальце республиканская свобода является пустым звуком, и что в жилах граждан Пфальца не течет римская кровь. Тем значительней был успех „Коварства и любви". Как прежде „Разбойники", эта драма с триумфом обошла немецкие театры, хотя и встретила сильные возражения. Ее безжалостно раскритиковал один из тогдашних видных критиков в „Фоссовой Газете" в Берлине.

Но на той высоте, которой Шиллер с этим успехом достиг, он в качестве „драматического писателя" утвердиться не мог. На его несчастье, по приезде в Мангейм он был застигнут там эпидемией лихорадки, которая свалила и его. Еще труднее пришлось ему вследствие того, что он не мог привыкнуть к мелким работам, с которыми была связана его должность, и не мог закончить третьей пьесы, которую Дальберг имел право потребовать в течение года. Эта неисправность, конечно, явилась скорее поводом, чем причиной для недовольства Дальберга, так как этот слабый человек, именно под влиянием шумного успеха „Коварства и любви", снова изменил свое отношение к Шиллеру. Сильная драма вызвала слишком большой шум. К тому же как-раз в это время Ифлянд обнаружил свой так-называемый поэтический талант. Он аккуратно поставлял свой пошло-нравоучительный сценический товар,

совершенно свободный от всяких политических тенденций, он гораздо больше, чем Шиллер, соответствовал идеалу „театрального писателя", как он представлялся Дальбергу. Вместе с тем, Ифлянд не брезговал и некрасивыми интригами, чтобы поколебать положение Шиллера. Таким образом, в сентябре 1784 года Дальберг не возобновил контракта, и Шиллер снова остался ни с чем.

Для него теперь наступили очень тяжелые времена, и иногда он доходил до границ отчаяния. У него было достаточно житейского опыта, даже гораздо больше, чем можно предположить на основании обычного представления о поэте-идеалисте. В нем всегда проявлялся большой „комбинатор", и даже в более зрелом возрасте он отнюдь не брезгал различными уловками, чтобы осуществить свои планы. Но чего у него совершенно не было, — это знания света, которого он в Карлсшуле не мог приобрести. Его тяготили старые долги, а к ним прибавлялись новые. С отцом, который должен был ему помочь, но не мог и, заботясь о дочерях, не хотел этого сделать, доходило до очень неприятных объяснений, а ко всему этому прибавились еще огорчения особого рода.

В своих отношениях к женщинам Шиллер также был значительно практичнее, чем об этом обычно думают, а иногда даже, чем это уместно,—например, когда читаешь в его письмах, как он со статистической трезвостью разбирает вопрос о „марьяже". Его творчество не знает песен любви, воодушевленных глубокими чувствами. Напыщенные оды в честь Лауры, напечатанные в его антологии, являются продуктом его платонических чувств к своей тогдашней хозяйке, пожилой капитанской вдове. Далее последовало увлечение Лоттой фон-Вольцоген, продолжавшееся лишь до его отъезда из Бауэрбаха. В Мангейме он завел новые связи с женским обществом, ибо „в отношении знакомств он отнюдь не был противником прекрасного пола". Случайные намеки, сделанные им впоследствии, дают основание полагать, что в качестве „драматического писателя" при маннгеймском театре, он „изучил быт и любовные нравы театра" и познал их, „как бедняк, с жалкой страстью в груди". Более глубоко, во всяком случае, его задели отношения, установившиеся в этот мангеймский период с Маргаритой Шван и Шарлоттой фон-Кальб.

Ни та, ни другая не соответствовали его идеалу женщины,— простого, покорного существа, с радостью и готовностью угождающего всем капризам любимого человека и не знающего большей радости, чем рабское повиновение ему. Маргарита Шван была веселой красавицей и, несмотря на свои двадцать лет, отлично вела хозяйство своего рано овдовевшего отца, а Шарлотта фон-Кальб была меланхолической особой с большими умными глазами, которая после безрадостной юности стала жертвой принудительного брака. Как жена офицера французской службы, она проживала в Мангейме, так как, по французскому уставу, офицерским женам запрещалось находиться при мужьях в местах расположения гарнизонов. Она происходила из мелких дворян Тюрингии, как и госпожа фон-Вольцоген, в кружке которой познакомилась с Шиллером. Она восхищалась его произведениями и стремилась по мере сил поощрять его. Благодаря ее рекомендации, он получил возможность прочесть на рождество 1784 года перед дармштадтским двором первый акт своей новой драмы „Дон-Карлос". Присутствовавший на чтении герцог веймарский наградил его за это званием советника. Это не было особенно высоким отличием, но Шиллер все-таки его охотно принял, так как оно укрепляло его социальное положение.

Герцогу веймарскому, как „благороднейшему из германских князей", которого он теперь должен был любить в качестве своего государя, он „всеподданнейше" посвятил первое действие „Дон-Карлоса", напечатав его в первом выпуске „Рейнской Талии" — журнала, основанного им, чтобы иметь источник существования. Программу этого журнала он датировал днем, когда ему исполнилось 25 лет отроду, и начал ее следующими словами: „Я пишу в качестве гражданина мира, не служащего никаким государям". Далее он пишет: „Публика теперь для меня все — моя наука, мой повелитель, мой защитник. Я принадлежу теперь ей одной. Перед этим и не перед каким-либо иным судом я предстану. Лишь ее я боюсь и ее уважаю". Это плохо согласовалось с присягой на верность герцогу веймарскому, но подобным вещам приходится так же мало придавать значения в отношении классиков XVIII столетия, как и в отношении гуманистов XVI столетия, а Шиллер, при всем своем идеализме, всегда умел соблюдать необходимый для успеха публицистических начинаний этикет.

Несмотря на это, самостоятельное издание нового журнала обогатило его таким же печальным опытом, как издание „Разбойников“ на собственные средства. Он не был создан для „чрезвычайно скучной коммерческой деятельности“ и годился в купцы так же мало, как и в монахи. В Мангейме почва все больше уходила у него из-под ног, несмотря на звание веймарского советника, и он все более начал склоняться к мысли о переселении в Лейпциг. Из Лейпцига летом 1784 года он получил восторженное письмо от двух своих почитательниц и их женихов: молодых девушек Доры и Минны Шток, дочерей пользовавшегося большой известностью гравера, жениха Минны консисторского советника Христиана-Готфрида Кернера и жениха Доры начинающего писателя Людвига Губера. Вместе с наивными подарками они прислали ему приветствие, как „великому человеку“, который показал, на что еще и теперь способен человек, в эпоху, когда искусство все более вырождается в продажного раба сильных и богатых развратников. Вместе с этим они приглашали его приехать в Лейпциг, и после некоторого колебания 22 февраля 1785 года Шиллер изъявил на это свое согласие в письме, по взволнованным выражениям которого можно видеть, что, помимо всего прочего, еще какое-то неожиданное обстоятельство побуждало его оставить Мангейм, атмосфера которого тяжело давила на него, как сознание совершонного убийства.

Судя по этому письму, по мистически-туманным мемуарам, продиктованным Шарлоттой фон-Кальб в глубокой старости, и по двум стихотворениям, написанным в это время, между ним и его приятельницей произошла катастрофа. Повидимому, его намерение оставить Мангейм вызвало в ней сильную вспышку дремлющей страсти, но она снова подавила смирением бурно вспыхнувшее в ней желание. Она имела мужество брать, но не имела мужества давать. „Борьба“ и „Покорность судьбе“— так озаглавлены стихотворения, написанные в эту бурю. Это — единственные любовные стихотворения Шиллера, где отражаются действительные переживания; в особенности характерно для его любовной лирики, что даже эти стихотворения теперь представляют интерес только своим философским содержанием. Поэтому о них не без основания было сказано, что поэт уже высказывается в них, как кантианец, еще не имея представления о Канте. В обоих стихотворениях пламенная чувствен-

ность борется с мыслью о долге. В „Борьбе“ мир чувственности восстает против жестокого господства законов нравственности, но в „Покорности судьбе“ царство нравственности побеждает, хотя эта победа такова, что отказ от вознаграждения добродетели на том свете является почти насмешкой над всеми, кто надеждами на такое вознаграждение позволяет себя обмануть и отрекается от чувственных наслаждений.

Но глубокой любовной страсти, вообще чуждой его натуре, Шиллер и не питал к Шарлотте фон-Кальб. Уже через несколько недель по прибытии в Лейпциг он письменно попросил у Швана руки его дочери Маргариты, но осторожный делец не дал своего согласия. Одновременно с письмом от 22 февраля он написал своим лейпцигским друзьям, со своей своеобразной манерой, о „делах“. Они должны были достать ему аванс в 300 талеров у книгопродавца или „у других евреев“, а в обеспечение он же приложил к письму план погашения этого долга, имевший лишь один маленький недостаток: он основывался на предположении, что „Талия“, которой пока еще не вышло ни одного выпуска, даст ему чистого ежегодного дохода от 800 до 900 рейхсталеров.

К счастью, Шиллер на этот раз попал со своими „проектами“, к кому следует. В деле лейпцигского книгопродавца Гешена участвовал частью своего капитала Кернер. Он велел тотчас выдать ему просимый аванс и побудил также Гешена взять на себя издание „Талии“. Таким образом, в половине апреля 1785 года Шиллер мог уехать в Лейпциг.

Лейпциг и Дрезден.

Таких счастливых дней, какие Шиллер пережил теперь со своими новыми друзьями сначала в Лейпциге, а затем и в Дрездене, он еще никогда не видел. В этот период он пропел свою „Песнь радости“.

Прежде всего, он в Кернере обрел друга на всю жизнь. Кернер был лишь на три года старше Шиллера, но это был уже человек с прочным положением, с основательным и солидным образованием и знанием света, приобретенным во время продолжительных путешествий. В своей юриспруденции он видел лишь „хлебную науку“. Он очень серьезно интересо-

вался вопросами философии, а также эстетики, и понимал гениальность Шиллера тонко и глубоко. Он не был собственно творческой натурой и вне своих служебных профессиональных обязанностей с трудом проявлял инициативу. Но он обладал, по хвалебному отзыву Шиллер, „счастливым даром воодушевлять". Каждый раз, когда Шиллер начинал сомневаться в своем поэтическом призвании, Кернер с неизменной уверенностью восстанавливал в нем веру в его талант. На-ряду с этим почти второстепенное значение имеет то, что, не будучи богатым, но с достатком, он сумел устранить с жизненного пути Шиллера не один камень преткновения, при чем делал это всегда с неподражаемым тактом.

Не такими счастливыми, как для человека, были для него, как для поэта, два года, которые Шиллер прожил в кругу „святой пятерки". Медленно и с трудом закончил он „Карлоса". Из новых произведений большинство осталось в отрывках, в том числе, „Мизантроп", драматический набросок, и „Духовидец", первая часть романа. Закончен был „Преступник из-за потерянной чести", небольшая и в своем роде образцовая новелла, сюжет которой Шиллер взял из швабской истории, так же, как и сюжет „Духовидца", где дается поэтическое описание обращения герцога Карла-Александра вюртембергского в католическую веру. И можно еще сомневаться, увидели ли бы свет многие из этих работ, если бы для столбцов „Талии" не требовалось материала.

Обстоятельства, побудившие поэта через два года снова расстаться с Дрезденом, он изложил в письме к Кернеру в следующих словах: „Печально, что блаженство, доставленное мне нашей мирной совместной жизнью, оказалось несовместимым с единственной вещью, которой я не могу принести в жертву дружбе: с внутренней духовной жизнью". Иными словами, за этот дрезденский период в Шиллере совершился внутренний переворот. Таившаяся в нем мужественная сила воли под тяжелым влиянием швабского и пфальцского периода его жизни кристаллизовалась в революционную энергию. Когда же это влияние было устранено, выступила рассудочная и созерцательная сторона его характера, не менее глубоко коренившаяся в его личном характере, „потребность,—как говорил Вильгельм Гумбольдт,—все конечное охватить в одном образе и связать

его с бесконечным". Эта потребность ощущалась особенно остро в связи с тем, что саксонская культура в то время стояла гораздо выше швабской и пфальцской, и ежедневное общение с Кернером показывало поэту, как много ему самому недоставало сверх того, что дала ему Карлсшуле. Под влиянием разговоров с кантианцем Кернером улетучились все библейские представления, которыми еще насквозь проникнуты юношеские драмы Шиллера.

Не менее ощутительным, чем недостаток философского образования, стал для Шиллера недостаток исторического образования с тех пор, как он пришел к убеждению, утвердившемуся в нем в этот дрезденский период, что история мира есть суд над ним. „В лучшем уголке земли шиповник не будет давать персиков, но и персиковое дерево не может произрастать на пустынной почве. Наши души—это только перегонный аппарат, но страсти должны доставлять им материал, чтобы перерабатывать его в полную сочную растительность. С каждым днем история становится все дороже". Эти слова Шиллера показывают, что к изучению истории его влекла глубокая внутренняя потребность. Работа над „Дон-Карлосом", на которую обыкновенно ссылаются в связи с этим, лишь дала этому изучению внешнее направление.

Сама эта работа носит на себе все следы внутреннего перерождения. Уже в штуттгартский период Дальберг обратил внимание Шиллера на сюжет „Дон-Карлоса", и с того времени он его постоянно обдумывал. В основу его лег фантастический рассказ, опубликованный еще сто лет назад одним французским священником. Правда, для своей драмы Шиллер эту историю во многом изменил, но сохранил ее основу — исторически совершенно неверный факт любви Дон-Карлоса к своей мачехе. Драма должна была дать картину семейной жизни княжеского дома в прозаической форме, по образцу юношеских драм Шиллера, с изображением инквизиции, которая должна была сильно поразить общество, до этого времени лишь слегка задеваемое традицией. Таковы были намерения Шиллера в бауэрбаховский период.

В Мангейме он затем решил перейти, подражая Лессингу, на пятистопный ямб. Но на построение стиха заметно повлияло изучение французских драматургов, которое Дальберг, не

любивший стиля эпохи „бури и натиска“, рекомендовал в то время своему „театральному писателю“. В сюжет вошло также и кое-что из пережитого Шиллером. Резкие размолвки, происходившие иногда у поэта с его отцом, отразились в сценах между наследником и королем, а королева Елизавета носит прикрашенные черты Шарлотты фон-Кальб.

Труднее установить, что побудило поэта в дрезденский период по окончании второго акта нарушить затем весь план и сделать маркиза Позу, который до этого играл второстепенную роль, главным героем. Шиллер об этом высказался несколько двусмысленно, а знаменитое объяснение буржуазных историков литературы, что Шиллер за время от разбойника Моора до маркиза Позы из отчаянного революционера сделался политическим либералом, отпадает само собой. На более верный путь понимания наводит замечание Шиллера, что цели маркиза Позы были близки целям ордена франкмассонов и иллюминатов. Кроме того, есть также немало указаний, что Шиллер в то время интересовался этими тайными союзами, которые с исторической точки зрения были ни чем иным, как слабым сопротивлением поверхностного просвещения великолепной в своем роде организации иезуитского ордена. Как и этот орден, они стремились властвовать над князьями и министрами, через которых затем должны были распространяться господство разума, политическое и религиозное просвещение, республиканский образ мыслей и прочие хорошие вещи.

В драме Поза фигурирует в качестве рыцаря мальтийского ордена, но действует так, как если бы он был рыцарем ордена иллюминатов. Для своих, якобы, республиканских целей он хочет в качестве рычага использовать деспотическую власть, которую намерен отнять у короля или у наследника. В качестве посланца нидерландского восстания, он ничего о нем не может сообщить, а распространяется о самых общих лозунгах буржуазной эпохи просвещения. Так же мало разборчивый в своих средствах, как иезуит, он менее искусен в их применении, и сам автор, в конце-концов, может в оправдание наделанной его героем путаницы указать лишь на то, что Поза потерял способность правильно рассуждать.

С эстетической точки зрения это прекрасное стихотворение из-за перемены главного героя сильно пострадало. Именно

более тонкой, но из-за этого не менее яркой обрисовкой характеров „Дон-Карлос“ свидетельствует о крупном шаге вперед, по сравнению с прежними драмами Шиллера. Это относится не только к королю, королеве и наследнику, но и к некоторым второстепенным действующим лицам, как принцесса Эболи, которая вышла несравненно более правдоподобной, чем ее предшественница, лэди Мильфорд, или великий инквизитор, грандиозно страшный образ которого воплощает ужасы инквизиции более осязательно, чем их мог изобразить автор, как он намеревался в юности, самыми сильными словами. Но если не все действующие лица, то главные из них теряют свое положение и устраняются таким же образом, как Поза внезапно возводится в главные герои, и от этого в равной мере страдает действие пьесы. В третьем и четвертом действиях, где Поза играет главную роль, читатель, а тем более зритель, ориентируется лишь с трудом. Положения не исправляет и знаменитая сцена между королем и Позой, которая не может сравниться со своим образцом, сценой между султаном Саладином и Натаном Мудрым. Лишь в пятом действии, где, как в первых двух, происходит трагическая коллизия между отцом и сыном, пьеса снова подымается до захватывающей высоты.

Большого сценического успеха драма не имела, но зато она завоевала любовь читателей,—разумеется, больше вследствие своих недостатков, чем достоинств. Красивыми речами Позы буржуазный либерализм еще долго упивался и в девятнадцатом столетии. Но для самого Шиллера интерес к необычайно пустому просвещению мог явиться лишь преходящей стадией его внутренней жизни. Он стремился к более глубокому познанию. Из тихой пристани в Дрездене его тянуло в новое путешествие, и он на десятилетие окунулся в изучение истории и философии, прежде чем публично выступить с новой драмой.

Веймар и Иена.

В июле 1787 года Шиллер переселился из Дрездена в Веймар. Сюда его влекли три обстоятельства: его прежние отношения к герцогу этого государства, затем Шарлотта фон-Кальб, переселившаяся в Веймар и возобновившая с ним пере-

писку, и, наконец, близость Гете, Гердера и Вейланда, которых Шиллер обычно называл „веймарскими колоссами".

Но вначале в этом городе он не нашел того, на что рассчитывал. Герцог уехал, Гете еще находился в Италии, куда он бежал от пустоты придворной жизни. Гердер встретил вновь прибывшего с холодной вежливостью, но и его отношение изменилось к худшему, когда „Дон-Карлос" был прочитан при дворе герцогини-матери и определенно не понравился. Только с Шарлоттой фон-Кальб установилось тесное общение, но и на него вскоре начали набегать печальные тени. Вследствие позорно-расчетливой тревоги за свою физическую невинность она, как и прежде, призвала поэта к терпению и продолжала жить в законном браке со своим супругом, который вскоре последовал за ней в Веймар.

Вероятно, Шиллер вскоре снова оставил бы Веймар, если бы его настроение не изменилось под влиянием восьмидневного пребывания в Иене, где он встретил несколько лучшее отношение и нашел более деятельную умственную жизнь в университете. И вот он принял одно из достойнейших своих решений—стать совершенно самостоятельным, никому не подчиняться и неустанным трудом завоевать приличествовавшее ему место. От своих обязанностей по отношению к герцогу он отделывался по возможности вежливыми письмами, поскольку это позволяло его звание веймарского советника. По двенадцать и более часов он просиживал ежедневно за своим письменным столом, работая над историей нидерландского восстания.

Это была его первая историческая работа, и она осталась относительно лучшей. Достоинство его исторических трудов часто сильно оспаривали даже сведущие критики, и, если судить строго научно, не без основания. Сам он считал их работами ради куска хлеба, и это также до известной степени верно. Учась, он должен был уже и учить, и при этом не было полной возможности так глубоко вникать в предмет, чтобы овладеть им в совершенстве. Но, порицая то, чему он учил, не следует упускать из виду то, чему он учился, а это-то и было важно для него. Подобно тому, как он сам сказал, что персиковое дерево не может произрастать на пустынной почве, другой великий драматург, Геббель, впослед-

ствии сказал, что поэт имеет гораздо меньше смелости, если он не изучает уже созданного до него и как бы лениво проходит мимо великой сокровищницы истории. Шиллер проявил себя, как крупный историк, не в исторических сочинениях, которые в наше время, а отчасти и при самом своем появлении, утратили свое значение, а в драмах. В то время как его история тридцатилетней войны, напечатанная в женском календаре, является угодливым и даже для своего времени слишком поверхностным описанием, он этот самый исторический материал обработал в своей драме „Валленштейн" с таким глубоким пониманием, какого историческое исследование достигло лишь много позднее.

Но в этот период тяжелой и сухой работы он не совсем чужд был и поэтическому творчеству. В „Немецком Меркурии" Виланда он напечатал „Игру судьбы", последнюю литературную дань, которую он заплатил своему швабскому прошлому. В этой небольшой работе, по своей художественной законченности превзошедшей даже „Преступника из-за потерянной чести", описывается изменчивая судьба генерала Ригера. Но важнее, что Шиллер впервые углубился в греческую литературу, которая для стольких немецких классиков стала источником духовного возрождения. Если Шиллер добрался до нее очень поздно, то и в этом была повинна Карлсшуле, где не обучали греческому языку. Лишь по немецким и французским переводам Шиллер смог научиться понимать Гомера и греческих трагиков. Тем более следует поражаться его умению перевести „Ифигению в Авлиде" Эврипида и сцены из „Финикиянок" того же писателя с такою близостью к духу подлинника, что такой тонкий знаток греческой древности, как Вильгельм фон-Гумбольдт, находил в этих переводах античный дух.

Отступлением от этих занятий явились два стихотворения Шиллера: „Боги Греции" и „Художники". Первое особенно вызвало большой шум, когда оно появилось в журнале Виланда, своими резкими выражениями против „лишенной божества природы" христианской религии и своим увлекательным изображением мира греческих богов. Но противники поэта были вполне правы, жестоко на него нападая, так как сущность стихотворения видели в отказе от верований его юности. Другим путем Шиллер покончил со взглядами своей юности, при-

писав в „Художниках“ искусству более высокую роль, чем всем другим духовным силам, не исключая морали и религии. Красота—это только оболочка правды, и последнюю высшую правду человек может постигнуть лишь под оболочкой красоты. С этим лирическим стихотворением Шиллер вступил на новую дорогу, по которой он еще должен был дойти до высокого совершенства.

Тем временем и жизнь сложилась более благоприятно для Шиллера. Еще в 1787 году, на обратном пути из поездки в его старое убежище Бауэрбах, Вильгельм фон-Вольцоген представил его в Рудольштадте вдове фон-Ленгефельд, игравшей некоторую роль при дворе рудольштадтского князька. Из двух ее дочерей младшая, Шарлотта, также должна была стать придворной дамой, тогда как старшая, Каролина, жила в несчастном замужестве за неким господином фон-Бойлвиц. Она была предметом любви Вильгельма фон-Вольцоген, за которого впоследствии, после расторжения первого брака, и вышла замуж. Но в то время у нее еще была целая толпа поклонников, и как у нее была более широкая душа, так она была и более умной, живой из сестер, тогда как другая своей привязчивой, нежной и слабой натурой более соответствовала тем требованиям, которые Шиллер предъявлял к доброй жене.

Шиллер вскоре почувствовал себя в этом семействе своим человеком и лето 1788 года прожил уже частью в Фольксштедте близ Рудольштадта, частью в самом Рудольштадте. В доме госпожи фон-Бойлвиц он при несколько тяжелых обстоятельствах впервые встретился с Гете. Сестры Ленгефельд принадлежали к кружку госпожи фон-Штейн, давнишней приятельницы Гете, и именно через нее они ближе познакомились с ним. И вот летом 1787 года, по возвращении из Италии, Гете женился на Христине Вульпиус, тогда как госпожа фон-Штейн никак не думала поступиться своим более ранним правом на сердце поэта. Во всяком случае, надежда обеих сестер, что Шиллер и Гете сойдутся ближе, не осуществилось. Сам Шиллер достаточно хорошо разбирался в положении и объяснял холодность первой встречи тем, что многое, на что он еще мог надеяться, и чего он мог желать, для Гете уже было делом прошлого.

Некоторое приближение к своей цели он нашел в том, что к концу того же года, при содействии Гете, получил кафедру

экстраординарного профессора иенского университета, при чем особой штатной должности не предполагалось учреждать, согласно „почтительнейшей докладной записке“ от 9 декабря 1788 года, в которой Гете рекомендовал пригласить Шиллера, если не исключительно, то главным образом, потому, что это было бы „приобретением, не вызывающим расходов“. И если Шиллер изъявил готовность преподавать безвозмездно, то он это сделал из желания создать себе известное официальное положение, что в те времена имело несравненно больше значения, чем ныне. Но когда затем этот почтенный университет, который не постеснялся безвозмездно пользоваться его трудом, выудил у него на „магистерские мелочи“, почтовые расходы и тому подобные вещи ту пару талеров, которые он с трудом себе заработал, он, хотя и поздно, послал свое профессорство ко всем чертям.

Радости от этого профессорства он также не имел. Когда он 26-го мая 1789 года читал в Иене свою вступительную лекцию, студенты, правда, стеклись шумными толпами и даже ночью устроили ему серенаду, но этот восторг относился лишь к автору „Разбойников“ и быстро схлынул, когда надо было посещать и оплачивать его лекции. Зависть и педантство старших коллег еще более содействовали тому, чтобы отбить у него охоту к академической деятельности, и он ею занимался лишь несколько лет.

На-ряду с желанием родителей его больше всего побуждала стремиться занять официальное положение все возраставшая дружба с сестрами Ленгефельд. Но характерно для его отношения к женщинам то, что старшая сестра должна была сказать решающее слово и сообщить ему о любви к нему младшей сестры, и что даже после обручения с нею он продолжал питать одинаковую любовь к обеим. О его мнимом намерении стать двоеженцем было написано много не столько ученого, сколько бессмысленного вздора. Эта кажущаяся психологическая загадка очень просто объясняется слабым чувством любви, свойственным ему по отношению к женщинам, и он сам устранил всякие сомнения откровенным объяснением, которое он дал своей беспокоившейся невесте, что духовно Каролина его больше привлекает, но что Лотта не должна этого опасаться, так как он желает иметь лишь такую жену,

которая была бы в духовном отношении его созданием. Свадьба состоялась 22-го февраля 1790 года в деревне Венигениена, после того, как герцог веймарский изъявил согласие назначить экстраординарному профессору содержание в 200 талеров.

В своем браке Шиллер нашел то, чего искал, но и Кернер не был неправ, когда с неудовольствием смотрел, как он вступает в такую тесную связь с тюрингенской дворцовой знатью. Его опасения не оказались совсем безосновательными. Именно потому, что Шиллер отказывался от основы истинного супружеского союза—духовного равенства жены,—творение оказывало свое действие на творца, и дворцовые взгляды его жены и ее благородных друзей оказали на него более сильное влияние, чем автор „Разбойников" мог бы когда-либо подумать. Но при всем том было бы совершенно ошибочно объяснять этим направление, в котором пошло развитие Шиллера. К этому были гораздо более глубокие причины, и его супруга содействовала этому больше с внешней стороны, обременив его новыми работами и заботами.

На то жалкое содержание, которое отпустил ему герцог, он жить не мог и должен был работать до 14 часов в сутки, чтобы удовлетворить все потребности весьма скромного существования. Такая чрезмерная работа расшатала его здоровье, которое и так было слабо после года эпидемической лихорадки в Мангейме, и уже в январе 1791 года он слег. Три раза в течение этого года он неделями находился между жизнью и смертью. С этого времени наступило состояние непрерывного страдания, от которого он уже не мог освободиться до конца своих дней. Теперь ему приходилось каждый час духовного творчества отвоевывать у своего больного тела, и в сознании этой героической борьбы он мог с большим правом, чем все, кто повторял это за ним, гордо сказать: „Дух создает себе тело".

Но этот тяжелый год окончательно разорил его материально, и он стоял на краю пропасти, когда к нему пришла неожиданная помощь из Копенгагена. Датский поэт Баггезен, его восторженный почитатель, склонил наследного принца аугустенбургского и министра Шиммельмана предложить ему на три года ежегодное содержание в тысячу талеров. Они это сделали в такой великодушной и деликатной форме, что Шиллер мог

взять эту руку помощи, нисколько не роняя своего достоинства. В взволнованных и трогательных выражениях он согласился принять подарок, чтобы осуществить идеал обязанностей писателя, живущий в его душе, но недостижимый для него в немецком литературном мире, как показала ему десятилетняя борьба и жертва своим здоровьем. Он решил изучить философию Канта, даже если бы это ему стоило всех трех лет досуга, обеспеченных ему его датскими почитателями.

Вскоре после этого он получил другое сообщение из-за границы: после свержения французской монархии в августе 1792 года он был избран парижским конвентом, вместе с Вашингтоном, Костюшко, Песталоцци, Клопштоком и другими почетным гражданином Французской республики. Неудовольствие веймарского двора не заставило его отказаться от этой чести, но он думал, что спасет жизнь плененному королю Франции письмом, от которого он ожидал, что оно окажет „некоторое воздействие на заблудшие головы“ Франции.

Но прежде чем он успел осуществить свое намерение, свидетельствовавшее о полном отсутствии у него понимания современной классовой борьбы, преступная голова короля скатилась под гильотиной, и он стал испытывать „отвращение к этим презренным рабам-живодерам“. Шиллер не понял французской революции, и в дальнейшем не научился ее понимать.

Философ.

Но из-за этого он отнюдь не изменил своим свободолюбивым идеалам! Он только хотел осуществлять их не теми путями, по которым пошла французская революция. Политически свободное государство осталось для него „совершеннейшим из всех произведений искусства“, но он не видел пользы ни в „диких и беззаконных поступках“ „низших и более многочисленных классов“ ни в „цивилизованных классах“, которые являли еще более отвратительное зрелище бессилия и упадочности, тем более возмутительной, что сама культура является ее источником.

То, чего ему не дала французская революция, он нашел в изучении философии Канта. Между царством природы, царством того, что есть, и царством свободы, царством того, что

должно быть, между миром явлений, подчиняющим человеческую волю законам природы, и миром идей, где господствует свободная воля человека, Кант связующим звеном поставил царство искусства. И вот Шиллер, с своей стороны, из кантовского царства природы сделал натуральное государство, под которым он разумел монархически-феодальное государство своего времени, из кантовского же царства свободы человеческой воли он сделал „создание истинной политической свободы", и как Кант сделал царство искусства связующим звеном между царством природы и царством свободы, так Шиллер хотел из натурального государства по мосту эстетической культуры перейти в буржуазное государство разума.

В эстетико-философских трактатах, написанных Шиллером под влиянием философии Канта, выводы буржуазного естественного права делаются с радикальной резкостью. В одной из таких статей говорится: „Такое расширение права собственности, при котором одна часть людей может погибнуть, в самой природе не имеет оснований", а в другой указывается: „Ничто менее недостойно человека, как терпеть насилие, ибо насилие губит его. Тот, кто его нам причиняет, делает для нас спорным не более и не менее как вопрос о человеческом достоинстве. Кто трусливо его переносит, тот отбрасывает от себя свое человеческое достоинство". Наконец, в третьей он пишет: „Рабство унизительно, но рабская психология в свободе достойна презрения. Наоборот, труд раба при отсутствии рабской психологии презрения не вызывает, и низкое звание в соединении с возвышенным образом мыслей может даже стать благородным". Это — слова, которые пророчески выражают внутреннюю сущность борьбы пролетариата за свое освобождение.

Главный философский труд Шиллера „Письма об эстетическом воспитании человека" также изобилует подобными проблесками. В Германии, ничего еще не знавшей о крупной промышленности и лишь очень мало о мануфактуре, он видел, как человек, вечно прикованный к части целого, с вечным шумом в ушах от вращаемого им колеса, сам становится частью. Но из-за этого он не предается реакционным страхам перед призраками. Он знает, что это калеченье человеческой природы на протяжении нескольких столетий необходимо для того, что-

бы в человеке развились его разнообразные дарования, чтобы позднейшие поколения могли спокойно на досуге лелеять свое моральное здоровье и развить свободный рост своего человеческого достоинства.

Но исследование Шиллера становится беспочвенным в вопросе, как достигнуть политической свободы через эстетическую красоту. Дальше „царства эстетического света“ он не идет. Там должен осуществиться „идеал равенства, который мечтатель так желал бы видеть осуществленным“, а на вопрос, существует ли такое царство, и где его можно найти, он отвечает в конце, что сообразно с потребностью в нем оно существует в каждой тонко чувствующей душе, но что фактически, подобно абсолютной церкви и абсолютной республике, оно находится лишь в немногих избранных кругах.

Таким образом, эстетико-философский идеализм Шиллера оказался „приятной мечтой о свободе“, позлащавшей избранным душам мрачные стены их тюрьмы. Это может теперь вызывать улыбку, но не следует забывать, что для этих душ бегство в мир искусства было единственным способом спасти немецкую культуру, покуда тяжелые условия немецкой действительности настолько препятствовали им хотя бы понять современную борьбу классов, что они не могли даже узнать буржуазную революцию, когда она, как во Франции, уже шествовала твердой поступью.

Гете и Шиллер.

В „царстве эстетического света“ Шиллер встретился и с Гете.

В 1793 году Шиллер предпринял продолжительное путешествие к себе на родину, в Швабию. Он здесь счастливо провел время со своими старыми родителями и был обрадован рождением первенца. Вместе с тем ему посчастливилось найти в Тюбингене издателя, Иоганна Фридриха Котта, который в дальнейшем снял с него всякие заботы о хлебе насущном. Все еще неутомимый прожектер Шиллер давно уже разработал план большого ежемесячного журнала, вокруг которого должны были сгруппироваться лучшие литературные силы Германии, после того как испустила свое слабое дыхание „Талия“,

в течение ряда лет выходившая с весьма нерегулярными перерывами, но никогда не могшая окончательно поправиться. Котта согласился на предложение Шиллера, и когда он в 1794 году вернулся в Иену, было решено, что новый журнал начнет выходить с 1-го января 1795 года под названием „Горы“ (богини времен года).

Приглашение сотрудничать в журнале Шиллер послал также Гете и получил от него согласие. До того времени они были далеки друг от друга, и не подлежит никакому сомнению, что Гете отклонял все попытки Шиллера к сближению. Как на причину этого, Гете впоследствии указывал, что по своем возвращении из путешествия по Италии он увидел, что такие художественные произведения, как шиллеровские „Разбойники“, пользуются большим уважением, но ему самому они стали внушать отвращение. Он терпеть не мог Шиллера за то, что его мощный, но незрелый талант разлил по отечеству обильным и увлекательным потоком как-раз те этические и эстетические парадоксы, от которых он стремился освободиться. Это объяснение Гете не выдерживает критики, так как юношеские драмы Шиллера появились в печати задолго до поездки Гете в Италию, а после этой поездки он застал Шиллера в таком художественном наряде, который именно он, со своей точки зрения, должен был бы приветствовать.

Гораздо правдоподобнее другая причина первоначальной сдержанности Гете,—причина, на которую он, разумеется, перед всеми не мог сослаться. К сожалению, не приходится отрицать, что отвратительная кампания сплетен, которую придворные дамы повели в Веймаре и Иене против гетевской Христины, нашла в доме Шиллера живой отклик, если даже и не главное свое средоточие. Жена Шиллера не могла примириться с тем, что Гете бросил ее покровительницу госпожу фон-Штейн, чтобы сойтись со свежим и веселым созданием природы, единственное, но в глазах придворного общества огромное преступление которой заключалось в том, что она была работницей на цветочной фабрике. Сам Шиллер, как это видно из его писем к Кернеру, поддался влиянию этой злосчастной сплетни, и в провинциальной обстановке было бы чудом, если бы пересуды в доме Шиллера не дошли до ушей Гете.

Иначе было бы трудно объяснить, из-за чего Гете в про-

должение шести лет не шел навстречу попыткам Шиллера к сближению, при всей разнице в их возрасте, дарованиях, знании жизни и положении. Гете, по своему происхождению, принадлежал к господствующему классу того времени. Он легко и быстро поднялся по социальной лестнице и никогда не знал тяжелой борьбы за существование. Его возмущение жалкими условиями жизни в Германии было лишь возмущением гениального художника тупой и жалкой мещанской жизнью. Совершенно иначе все это было у Шиллера — вплоть до мучительных сомнений в своем призвании поэта, которых Гете никогда не знал. Гете был всегда великим художником, для которого атмосфера искусства была так же необходима, но и так же сама собой разумелась, как воздух для жизни, между тем как Шиллер в конечном счете принадлежал к буржуазным просветителям наряду с Дидро, Руссо и Вольтером, искавшими в области эстетики, философии, поэзии разящего оружия против феодального миросозерцания. Шиллер в одном месте называет направление ума Гете интуитивным, а своего — спекулятивным; по его мнению, Гете от индивидуума восходит к идее, тогда как у него сначала возникает идея, от которой он нисходит до индивидуума.

Дружеских отношений в собственном смысле этого слова между ними так таки и не установилось, хотя общение между ними продолжалось непрерывно на протяжении десяти лет, вплоть до смерти Шиллера. В их письмах, особенно в письмах Гете, еще и теперь сквозит некоторая холодность. Обоих связывала — и это, разумеется, имело более значительные и богатые последствия, чем сердечные братские отношения между ними — потребность во взаимном духовном дополнении, которая именно и вызывалась всем тем, что их разделяло, и укреплялась под влиянием той безотрадной обстановки, в которой они вынуждены были жить.

Если освободить их дружбу от нарядных красок, которые часто больше закрывали ее, чем украшали, то все же она останется значительным фактом в истории немецкого духа и культуры. С того дня, когда Гете и Шиллер сошлись, для обоих начался новый период в их поэтическом творчестве, который дал „Фауста“ и „Вильгельма Мейстера“, равно как „Валленштейна“ и „Телля“.

Классический лирический писатель.

С 1794 года Шиллер снова начал писать поэтические произведения, и продолжал писать их в течение всего последнего десятилетия своей жизни. На этот раз он начал не с драмы, в области которой в юношеские годы развернул все свои возможности, а с лирической поэзии, которая в юности ему не давалась.

Отказывать ему вообще в лирической силе значило бы играть словами или, в лучшем случае, сухими школьными понятиями. Конечно, Шиллер не был таким лирическим поэтом, как до него и в его время Бюргер и Гете, или после него Гейне, но оттого, что его лирика была лирикой не сердца, а ума, она не перестает быть истинной поэзией. В доме поэзии много квартир, и школьную премудрость, желающую их загородить или отомкнуть, всегда побеждает творческий гений, какой Шиллер проявил в своих философских стихотворениях, эпиграммах и балладах.

Его философские стихотворения были отголоском его усиленных занятий философией Канта, и вместе с тем его освобождения от нее. Как эстетика Канта привлекала Шиллера, так этика Канта его отталкивала. Мораль Канта, находившая свое высшее выражение в категорическом императиве „ты можешь, и поэтому ты должен“, была лишь философским изложением десяти заповедей, провозглашенных, согласно библейской истории, Моисеем, а учение Канта о неискоренимой злостности человеческой природы было лишь философским прославлением теологической догмы о наследственном грехе. Шиллер игнорировал, что Кант пытался подвести под христианскую религию философские основания и поправить гнилое здание глупости. Он порядком высмеял поистине философское измышление Канта, что добродетелен не тот, кто из сердечного сочувствия помогает ближнему,—ибо этим он удовлетворяет только свое собственное влечение,—а чуть ли не тот скупец, который, повинуясь категорическому императиву, с величайшей неохотой подает милостыню.

К философской прозе Канта философская поэзия Шиллера относится как новый завет к ветхому. В одном месте Шил-

лер сам делает это сравнение, стараясь усмотреть своеобразную характерную особенность христианства в том, что оно объявляет недействительным закон, кантовский императив, и на его место ставит свободную волю. В своей чистой форме христианство, по его мнению, есть изложение красивой нравственности и в этом смысле единственная эстетическая религия. Точно в таком же смысле Шиллер отвергал кантовский императив, чтобы на его место поставить свободную волю, посредством которой человек достигает эстетического искупления.

В мире искусства, в „жилищах светлых, вожделенных, где мы видим форм нетленных совершенство", живет то царство идеала, куда человек вынужден спасаться от „узких, душных земных сует", чтобы избавиться от „земной тоски". Эта основная мысль постоянно повторяется в философских стихотворениях Шиллера, как „Идеалы и жизнь", „Могущество песнопения", „Пляска", „Раздел земли", „Пегас в ярме" и многие другие. В мире красоты царит свобода мысли, исчезают оковы закона, стираются границы чувств; в нем избавление от тяжкого рабского прозябанья, которое гнетет человека к земле, и которое он оставляет, когда

Мощный дух покинул тело
И понесся ввысь, к богам святым,
Восхищаясь сам своим пареньем,
И, подобно легким сновиденьям,
Все земное сгинуло пред ним.
И, напевам горних лир внимая,
Олимпийцам полубог предстал,—
И богиня юности благая
Подала ему бокал [1]).

Такой романтический критик, как А. В. Шлегель, который многое находил в Шиллере достойным порицания, но в вопросах искусства должен был с ним согласиться, писал об этих стихотворениях: „Каждый раз, когда я их читаю, у меня получается впечатление чего-то исключительного и, если бы этого не было в действительности, невероятного".

В своих философских сочинениях Шиллер находится более или менее под влиянием Канта, но в своих философских сти-

[1]) Перев. Ф. Миллера.

хотворениях он из-под этого влияния уходит, и, подобно тому, как необходимо признать, что только в своих драматических произведениях Шиллер был крупным историком, так можно сказать, что только в лирических своих произведениях он проявил себя как крупный философ. Однако, его философские стихотворения доставляют и эстетическое наслаждение. Новый завет является большим прогрессом по сравнению с ветхим, но все же и это есть религия в том именно смысле, как ее понимал Шиллер, из религиозных побуждений не хотевший придерживаться ни одной из существующих религий. Спасаться на том свете нужно лишь тому, кто не умеет устроиться на этом свете. Лишь на фоне беспросветной действительности идеализм Шиллера казался возвышенным, и он стал таким же страшным, как всякий религиозный призрак, когда прошла беспросветность германской действительности. Шиллер еще сам сделал шаг от великого к смешному, когда в начале девятнадцатого столетия, в то время, когда „две могущественные нации боролись за исключительное обладание миром", уговаривал германского филистера укрыться от натиска жизни в укромную святыню сердца, и когда в „Песне о колоколе" к вящшей славе немецкого мещанства поносил французскую революцию. Лишь к концу своей жизни он стал понимать, что в своем идеализме он гонялся за мечтой: „Даль попрежнему в тумане, брег невидим и далек". И недаром из всех философских стихотворений Шиллера Гете выше всего ставил „Идеалы", в которых поэт оплакивает растерянные мечты юности, но не строит себе царства идеала в облаках, а обращается к евангелию труда, который

... ничего не разрушая,
Все зиждет твердою рукой;
Для целей общих он сбирает,
Быть может, атомы одни,
Но в свитке вечности стирает
Часы, минуты, годы, дни [1]).

Философские стихотворения Шиллера появились в „Горах", и также в „Альманахе Муз", который он издал на 1796 и за-

[1]) Перев. В. Лялина.

тем еще на следующие четыре года. Альманах на два года пережил журнал, который прекратился уже после первых трех лет.

Быстрое прекращение „Гор“ отчасти было вызвано самим Шиллером. Слишком богатый литературными планами, он часто бывал слишком порывистым в их осуществлении. Правда, он собрал славную гвардию сотрудников (между ними были Гете, Гердер, Фихте, оба Гумбольдта) и широко применял все виды рекламы. С согласия Шиллера Котта оплачивал рецензии на „Горы“, которые „Иенская Литературная Газета“ печатала четыре раза в год. По поводу этого приема Шиллер писал Гете: „Бездельем мы хвалиться не будем, так как публике надо указывать, как все делать“. Но Шиллер заранее не обеспечивал себя достаточным количеством хороших рукописей, забывая, что нигде обещания так не расходятся с их выполнением, как среди сотрудников журнала. Уже в первом выпуске возникла печальная необходимость прибегать к замене одних авторов другими.

С другой стороны, причиной неуспеха „Гор“ явилось „противодействие тупого света“. Они с самого начала изгнали политику и религию со своих столбцов; они хотели „разделенный по политическим группировкам мир снова объединить под знаменем истины и красоты“. Таким образом, они обратились к избранной публике, которой в Германии было очень мало. Самые ценные материалы „Гор“, как „Римские элегии“ Гете или эстетические сочинения и философские стихотворения Шиллера, являлись предметом грубого недоброжелательства и тупой критики, и тогда оба поэта послали в „Альманахе Муз“ на 1797 год свои „Ксении“ в качестве лисиц с подожженными хвостами в страну филистеров. „Ксении“ — значит гостинцы, в подражание римскому поэту Марциалу; это сатирический суд над безвкусицей, посредственностью, низостью, отсталостью и испорченностью, которые в то время — после кратковременного расцвета эпохи бури и натиска в литературе — распространились в духовной жизни Германии.

Идея возникла впервые у Гете, и оба поэта осуществили ее сообща, так что в настоящее время невозможно установить, вполне точно, принадлежат ли отдельные „Ксении“ тому или

другому поэту или даже обоим вместе. Поскольку есть возможность установить авторство, Шиллеру принадлежит большинство как бичующих эпиграмм, так и ясных и выразительных изречений, приданных к ним в знак того, что война велась в защиту искусства. Но те многочисленные герои пера, на которых были направлены эпиграммы, этого не понимали. Потоком неимоверно ничтожных ответных писаний они подтверждали правильность совершонного над ними суда.

После этого „дурачества", как выразился Гете, оба поэта решили заниматься лишь крупными и достойными художественными произведениями и в „Альманахе Муз" на 1798 год устроили благородное состязание в области баллады. Гете были напечатаны „Бог и баядерка", „Искатель кладов", „Ученик волшебника" и „Коринфская невеста", Шиллером—„Поликратов перстень", „Ивиковы журавли", „Перчатка", „Кубок", „Рыцарь Тоггенбург" и „Хождение за железным молотом". Затем в следующем году появились „Поручительство" и „Сражение со змеем", а еще позднее „Геро и Леандр" и „Граф Габсбургский". Это те стихотворения Шиллера, которые более всего сделали его народным поэтом, хотя по проявлению гениальности они стоят ниже баллад Бюргера и Гете и даже среди произведений самого Шиллера едва ли относятся к лучшим. По существу и эти баллады являются лирическими произведениями; именно о коронной своей балладе, в работе над которой ему усердно помогал Гете, об „Ивиковых журавлях", Шиллер писал Кернеру, что лица там выведены лишь ради идеи. В этой балладе и равным образом в „Графе Габсбургском" Шиллер воспевает власть художественного воспроизведения над человеческим сердцем. Это, так-сказать, исторические примеры могущества песнопения, которое он прославил в одном из своих философских стихотворений.

В общем, как сочинитель баллад, Шиллер имел больше успеха, когда он черпал их содержание из преданий древнего мира, чем когда он обрабатывал средневековые сюжеты. Особенно „Хождение за железным молотом" и „Сражение со змеем" показывают, что наивное благочестие средневековья было не по его гению.

Классический драматург.

Склонность к лирике уже более не исчезала у Шиллера до конца его дней, но его последние творческие годы, как и первые, принадлежали драме.

Зимою 1798—1799 года он после долголетней подготовки закончил своего „Валленштейна“, с которым он, по собственному признанию, пытался „взлететь повыше“, стремясь „из узкого круга мещанской жизни подняться на более возвышенную арену“. Вполне справедливо можно сомневаться, действительно ли „Валленштейн“ развертывается в более широком кругу, чем „Коварство и любовь“, и не является ли развившаяся и разветвившаяся без прививки буржуазная драма выше всякой исторической драмы. Но отдельные смелые выступления, как „Эмилия Галотти“ Лессинга и „Коварство и любовь“ Шиллера, не могли создать буржуазной драмы, которая может пустить способные к разветвлению корни лишь в сильной буржуазии, а такого класса в Германии не было.

Как трагедия Шиллера уже в мангеймский период должна была уступить место будничной театральщине Ифлянда, так мещанская драма падала все ниже и ниже со своей слезливой скорбью в трагедии и сухой насмешкой в комедии. В конце восемнадцатого столетия игра шла на самых низменных подмостках, и в связи с тем, что обновление жизни Германии произошло лишь благодаря вторгшимся в ее пределы революционным войнам, можно усмотреть пророчество поэта в том, что Шиллер показал на сцене крупные исторические сражения, имевшие, по его собственным словам, мировое значение.

Не следует, однако, думать, что он этим преследовал какие-нибудь политические тенденции. Ему впоследствии приписывали, будто в „Валленштейне“ он намекал на Наполеона или в „Орлеанской деве“ и „Телле“ на германскую освободительную войну. Его классические драмы носят свои названия скорее потому, что Шиллер имел ими в виду чисто-художественные цели, тогда как образы его юношеских драм были проникнуты его собственным духом в соответствии с его взглядом того времени, что все порождения фантазии поэта—

это лишь сам поэт. Не для того Шиллер в течение десяти лет самым упорным образом трудился над историей и философией, чтобы после этого пристать к плоскому берегу патриотических убеждений, даже если бы у него, который хвалился, что он „современник всех времен", вообще было такое намерение. В запутанном сплетении общих и личных судеб он стал чуждым своим юношеским драматическим произведениям, и поскольку он стал им чужд, постольку его позднейшие драматические произведения утратили свою гениальную самобытность. Но в такой же мере Шиллер выиграл в развитом понимании искусства, и он был весьма далек от того, чтобы усилить действие своего искусства „националистичностью" сюжета.

Как историческая фигура, Валленштейн был ему в высшей степени антипатичен, как он уже показал в своей истории тридцатилетней войны. Шиллер находил сюжет неблагодарным и непоэтическим. Он писал Гете, что никогда еще не соединял такой холодности к своему сюжету с такой горячностью в работе. Он всю свою силу потратил на то, чтобы устранить всякое субъективное ощущение и достигнуть объективного художественного творчества Гете. В эпизоде с Максом и Теклой старая склонность поэта особенно сильно боролась с долгом, который на него возлагало более чистое понимание художественного воздействия, и если этот эпизод часто порицали, то с этим порицанием можно согласиться, но лишь в том смысле, что он поглотил в себе то, что иначе могло бы омрачить ясную и чистую картину мощного вымысла.

Шиллер, несомненно, идеализировал Валленштейна и его время, но не тем, что он вознес образ героя на воздушные высоты, а тем, что освободил его от всяких посторонних примесей, вводящих в заблуждение, и оживил его историческое значение. Он видел в Валленштейне не злостного и бесцельного авантюриста, как это долго еще делало господствовавшее историческое направление того времени, но героя, подобно Ришелье во Франции хотевшего из партикуляристических развалин средневековья создать новую монархию и трагически погибшего, дерзнув взяться за разрешение задачи, которой при экономическом и политическом состоянии развалившейся германской империи никто не мог разрешить.

В „Валленштейне“ Шиллер достиг вершины своего поэтического творчества на сороковом году своей жизни. Он знал, что ему уже суждено недолго жить. Признав драматическое творчество своим подлинным призванием, он неутомимо ему отдался и в конце 1799 года переселился в Веймар, чтобы быть ближе к театру. Угнетаемый все время тяжкими страданиями, он наряду с значительным количеством менее крупных работ, и в том числе многочисленных переводов для театра, написал еще четыре больших драмы: „Марию Стюарт“, „Орлеанскую деву“, „Мессинскую невесту“ и „Вильгельма Телля“.

В „Марии Стюарт“ не развертывается такая богатая картина мира, как в „Валленштейне“. В этой драме отсутствует даже трагическая коллизия, это до известной степени лишь пятый акт пьесы. Она начинается с приговора над шотландской королевой. О ее вине мы узнаем лишь по ее наказанию. Мы видим ее страдание, но не ее борьбу. Утомленному напряженной работой над „Валленштейном“ Шиллеру, как он сам выразился, надоели герои, и он значительно понизил свою требовательность в отношении художественной беспристрастности. Но в отведенных для „Марии Стюарт“ более тесных рамках она имеет много достоинств. Хотя участь героини решена еще до того, как занавес подымается в первый раз, автор умеет с большим искусством оживить действие, которое вплоть до самой последней сцены не теряет напряженности.

В пьесе есть также широкий исторический фон. Совершенно неправильно указывалось, что влюбленный в свою кающуюся героиню Шиллер отвел слишком много места католичеству и слишком мало протестантизму, что он борьбу двух великих исторических контрастов превратил в простую ссору между королевами Елизаветой и Марией. Как в „Валленштейне“, так и в „Марии Стюарт“ история подтвердила, что поэт был провидцем. Она разбила кумир, воздвигнутый национальной пристрастностью англичан королеве Елизавете, и еще значительно более облегчила долговую книгу Марии Стюарт, чем это сделал Шиллер. Но и исторические контрасты XVI столетия она видит такими же, какими их видел Шиллер: на стороне английской реформации жестокую, неуклонную, трезвую деловую политику, на стороне европейской контрреформации весь волшебный блеск искусств и наук, который увлек

в лоно католической церкви и более холодные и умные головы, чем мечтателя Мортимера.

Еще более, чем в „Марии Стюарт“, ограничил Шиллер свою художественную требовательность в „Орлеанской деве“. Эту героиню он хотел создать „сердцем“, но живою она у него не вышла, как вообще не могло выйти живым наивное дитя средневековья у поэта буржуазного просветительства. Вся „романтика“ „романтической трагедии“ неправдоподобна, начиная с патетическо-сентиментального монолога девы в прологе и вплоть до конца, когда она разрывает пудовые цепи, чтобы принести французам новую победу. В то время как историческая девушка из Орлеана никогда не обнажала меча против неприятеля, а всегда лишь выступала перед войсками со знаменем, героиня Шиллера скашивает целые ряды англичан и теряет веру в свою божественную миссию потому, что в припадке нежного чувства позволяет англичанину убедить себя, хотя она уже приставила меч к груди. Подобно тому, как она с молниеносной быстротой влюбляется в британского вождя, французские полководцы поочередно влюбляются в нее и предлагают бедной пастушке руку и сердце, и впереди всех граф Дюнуа, принадлежащий к королевскому дому. В действительности, исторический граф Дюнуа, по достоверным показаниям, высказался по поводу исторической девушки из Орлеана, что он никогда не имел желания, чтобы она сделалась женщиной, ибо она ему казалась чем-то священным. В этом, как и во многом другом, действительная история девушки из Орлеана в том виде, как она к нам дошла по сообщениям современников, была гораздо поэтичнее, чем сочинение Шиллера. Огромное впечатление, которое драма производила, было чисто-внешнее и театральное, и этому содействовало еще совершенно ошибочное мнение, будто Шиллер здесь преследовал современные ему национальные тенденции.

Стихи, на которых основывается это мнение, имеют смысл лишь в той связи, в которой граф Дюнуа их произносит:

Народ за трон себя щадить не должен:
Таков закон и вечный жребий света;
Иного мы, французы, не признаем!
И стыд той нации, которой жаль
Все положить за честь свою святую! [1])

[1]) Перев. Жуковского.

В устах средневекового принца эти слова имеют правильный исторический смысл, но именно поэтому у них нет ничего общего с современно-национальным образом мыслей, точно так же мало общего, скажем, забегая немного вперед, как слова, которые другой средневековый феодал обращает к швейцарским лесным кантонам:

Не оставляй своей отчизны милой:
Всем сердцем, всей душой к ней прилепись!
В ней твердый корень сил твоих хранится [1]).

Как и Гете, Шиллер не верил в национальную будущность Германии. Для этого немцы должны были выработать в себе свободных людей. Как ни относиться к этому в настоящее время,— как к радостному или печальному явлению,—но важно понять поэта, и здесь приходится примириться с фактом, что подобно тому, как Лессинг не гонялся за славой „патриота" так и Шиллер видел лишь „жалкий идеальчик" в том, чтобы писать в пользу нации. Наши классики были космополитами и ими хотели быть.

За „Орлеанской Девой" последовала „Мессинская невеста", в которой Шиллер попытал свои силы в области греческой трагедии. Попытка не была удачна, поскольку он заставил погибнуть от проклятия предка без всякой вины со своей стороны целый род, блещущий силой, добродетелью и красотой, и поскольку он не посчитался с сущностью греческого хора, разделив его на две враждующие части. Но само по себе то, что хор поет, по глубине и содержательности мысли, равно как и по блестящему и великолепному языку, принадлежит к лучшим стихам Шиллера.

Последнюю драму, которую ему суждено было закончить „Вильгельм Телль", часто находили самым совершенным из всех его произведений и ставили выше даже „Валленштейна", как возвышенную песнь народа, который сам себя освобождает, разрывая цепи позорной тирании. В настоящее время оценка этой драмы значительно изменилась. В художественном отношении она, во всяком случае, не может сравниться с „Валленштейном". Сказание о Телле, которое, как известно, истори-

1) Перев. Ф. Миллера.

чески совершенно не обосновано, не только потому, что никакого Телля никогда не было, но и потому, что швейцарцы лесных кантонов XIII и XIV столетия вообще не были „скромным пастушьим народом", а, наоборот, очень воинственной и разбойничьей общиной, которая в гораздо большей степени притесняла своих соседей, чем терпела притеснения от них,—сказание о Телле представляет собою скорее эпический, чем драматический сюжет. Драма распадается на три части: первые два наиболее сильные акта в пространном изложении показывают, как страшная нужда, угрожающая каждому в отдельности, сводит всех вместе и в сцене на Рютли собирает в одну массу, которая может нанести врагу уничтожающий удар; третий и четвертый акты, в которых развертывается борьба между Теллем и ландфогтом Гесслером, и, наконец, пятый акт, со сценой с Парицидой, которая в наше время довольно многими считается ненужным придатком. Гете приписал эту сцену „женскому влиянию",—жена Шиллера и его своячиница Вольцоген, муж которой тем временем дослужился до звания обергофмейстера веймарского двора, считали, что, совершив преступление и убив палача ландфогта, Телль искупил свое преступление нравоучительной тирадой против политических убийств.

Это влияние и без того проявляется в тщательных стараниях поэта отнять у восстания швейцарских лесных кантонов всякий политический и социальный характер, хотя все заговорщики, от вельмож до вассала, между собой единодушны, они не думают об общем восстании против своих угнетателей. Сначала каждый в отдельности должен быть задет в своих личных интересах, чтобы они, наконец, решились свергнуть тиранов. У одного сначала должна быть подвергнута насилию его жена, у другого должен быть ослеплен отец, третий должен быть запуган изгнанием из своего дома, четвертому невеста должна угрожать лишением своей благосклонности, пятый должен быть вынужден снять стрелой яблоко с головы своего сына, чтобы они, наконец, приняли мужественное решение. И страх перед социальной революцией уродует даже великолепную сцену на Рютли, так как крестьяне клянутся, что своим мятежом против дома Габсбургов они отнюдь не намерены затрогивать обязанности, которые на них лежат как на подданных и вассалах по отношению к их феодалам из князей, дворян и ду-

ховенства. Это подчеркнутое открещивание средневековых крестьян от идеи, которая вообще была им чужда, является реакционным выпадом против величайшего освободительного акта французской революции—освобождения крестьян.

Этот страх поэта перед революциями нового времени неблагоприятно отразился тогда и на силе его драматических образов. Ландфогты являются у него в большей или меньшей степени театральными злодеями, заговорщики в большей или меньшей степени мещанами. То и другое относится в особенности к ландфогту Гесслеру и Вильгельму Теллю. Гесслер свирепствует совершенно безрассудно, Телль же совершенно не интересуется общим благом при всей его готовности принесть себя в жертву для помощи ближнему. В сцене со стрельбою в яблоко он унижается перед ландфогтом в значительно большей мере, чем это пристало храброму человеку. Людвиг Берне не так был неправ, сказав, что шиллеровский Телль, если рассмотреть его на свет, оказывается трусливым и ограниченным филистером.

Но, конечно, Берне был также прав, говоря дальше: „Из любвеобильного, всеобъемлющего сердца Шиллера родился ограниченный кроткий дух Телля и его незначительный поступок. Недостатками произведения являются добродетели его автора... Милому Шиллеру больше подходят его недостатки, чем лучшим поэтам их достоинства. „Вильгельм Телль“ все же остается одной из лучших драм, какие имеются у немцев“... И в душе даже современного революционера всегда найдет живой отклик заявление на Рютли, в котором сильнее, чем где бы то ни было, проявился у Шиллера его пламенный пафос свободы:

Нет, должен быть насилию предел!
Коль угнетенный права не находит,
Коль для него несносно стало бремя,
Тогда он смело к небу обратись:
Там все свои права отыщет он,
Там все они, как вечные светила,
Ненарушимы, тверды, неизменны!
Тогда опять то время возвратится,
Где человек стоял пред человеком.
Когда ничто помочь ему не может,
Тогда ему остался острый меч [1].

[1]) Перев. Ф. Миллера.

Шиллер и рабочий класс.

Шиллер умер 5-го мая 1805 года, истощив в неустанной работе последние силы своего тела, которое чахло уже давно. За его наследство прежде всего взялась буржуазия и стала им распоряжаться в своих собственных интересах. Она чтила в Шиллере либерального, национального и идеального поэта ее милости.

В качестве выразителя пафоса свободы, пылающего в драмах Шиллера, она выискала себе с эстетической и исторической точек зрения наименее удачного субъекта в лице того плоского героя фразы Позы, на которого сам Шиллер, едва только создав его, мог смотреть лишь с досадой. Но, как глашатай идеи национального объединения, он должен был проявить себя в словах, которые он вложил в уста некоторых средневековых феодалов в духе их времени. Но хуже всего обстояло дело с эстетико-философским идеализмом, который сам Шиллер понимал как тайну небольшого кружка избранных умов, и который буржуазия перетолковывала в подкрепление всякой философской половинчатости и трусости. Он должен был служить для того, чтобы укрепить мещанина во всем его мещанстве и особенно поддерживать то тупоумное предубеждение, с которым нам еще и теперь приходится бороться изо дня в день, именно, что философский идеализм—это вера в нравственные цели, а философский материализм, напротив, означает объедание, пьянство, плотские наслаждения и высокомерие, так что каждый честный гражданин государства, уловивший несколько цитат из шиллеровских „идеалистических“ стихотворений, мнит себя стоящим выше таких людей, как Дарвин и Геккель, Фейербах и Маркс.

Но если буржуазия должна цепляться за те элементы в произведениях Шиллера, которые отмерли или отжили свое время, или которые она должна раньше вложить в них для того, чтобы видеть там свое изображение, то позиция рабочего класса по отношению к великому писателю свободна, ясна и проста, ибо он знает, что̀ их навсегда разделяет. В классовой борьбе пролетариата устранено противоречие между идеалом и жизнью, которое Шиллер мог устранить лишь при помощи искусства. Эта борьба сама вырабатывает себе оружие, равно

как и цели. Не в надземных краях, а на почве суровой действительности строит эта борьба новый мир, видимый Шиллером лишь как царство теней,—тот мир, в котором „пресмыкающееся наемное искусство поднимается из праха и оковы крепостничества падут", в котором „позднейшее поколение может развить свободный рост человечества". Для рабочего класса, который напрягает и должен напрягать каждый атом своей силы, чтобы уничтожить бесчеловечную действительность и завоевать себе достойное человека существование, бегство в потусторонний мир может быть делом лишь людей с слабым сердцем и слабой головой.

Между идеалами рабочего класса и идеализмом Шиллера зияет пропасть, через которую невозможно перекинуть мост. Но вследствие этого он может лишь тем справедливее отнестись к поэту и человеку: к поэту, создавшему мир красоты, к человеку, бывшему прирожденным борцом, который, как он в одном месте говорит, с самой колыбели своего духа и, как мы можем прибавить, до гробовой доски боролся с судьбою, со страшным гнетом, давившим его народ и его время. В этой борьбе Шиллер никогда не уставал. Его не сломила ни жестокая нужда, поглотившая его молодые годы, ни коварная болезнь, снова и снова возвращавшаяся к нему, когда мрачная тень заботы о хлебе насущном и нужда отступили от его порога. Он всегда оставался прямым и гордым человеком, и, если разбить того идола, которого из него сделала буржуазия,—борющийся пролетариат всегда будет с удовольствием приветствовать этот возвышенный образ в ряду своих духовных предков.

Шиллер и революция.

Поэты не всегда бывают пророками. Сто лет назад Шиллер не мог предвидеть современного состояния царского деспотизма, в противном случае он не задумал бы своей последней драмы в виде апофеоза Романовых. Он не успел выполнить этого возвеличения, но его намерения ясно видны в прозаическом наброске его „Димитрия". Лжедимитрий восстает против царя Бориса и достигает таких успехов, что царь принимает яд, оставляя двоих детей, сына Феодора и дочь Ксению. В наброске Шиллера сказано: „Всеобщее смятение при известии о смерти царя. Бояре составляют совет и господствуют в Кремле. Появляется Романов (позднее царь и предок ныне царствующего дома) с вооруженной силой, приносит на груди царя присягу в верности его сыну Федору и принуждает бояр последовать его примеру. Месть и честолюбие чужды ему; он только исполняет свой долг. Он любит безнадежно Ксению, не зная, что и он любим. Романов отправляется к войску, чтобы привлечь его на сторону царя... Но он пришел слишком поздно и возвращается в Москву, чтобы защищать Феодора и Ксению. Но все напрасно. Его схватывают и сажают в тюрьму... В тюрьме ему является неземное видение, которое успокаивает его. Ему является дух Ксении (которая, между тем, была отравлена); она дает ему заглянуть в будущие, лучшие времена и приказывает спокойно отдаться судьбе, не обагряя своих рук в крови. Романов получает известие, что он сам призван на престол. Вскоре после этого ему предлагают принять участие в заговоре против Лжедимитрия; он отказывается".

Так это изложено у Шиллера. Его Романов является, таким образом, воплощением добродетели, каким не была даже его

Орлеанская дева, не лишенная человеческих слабостей. Исторически в этом нет ни одного слова правды: первый Романов вступил на престол несовершеннолетним юношей после падения Димитрия, и только потому, что оба знатных боярских рода не могли столковаться. На престоле он оказался совершенно неспособным, был так стеснен поляками и шведами, что должен был уступить им большие территории, где царили в то время ужасные бедствия.

Конечно, историческая истина не безусловно необходима для поэта; он имеет право нарушить ее для своих эстетических целей. Но как обстоит дело с возвеличением Романовых у Шиллера? Он сам по этому вопросу высказался за много лет ранее в критике „Эгмонта" Гете, где спящему герою во сне является свобода, как неземное видение в лице Клерхен. „Чем выше иллюзия в пьесе,—говорит Шиллер,—тем более непонятно, почему автор сам упорно разрушает ее... Из самого трогательного положения мы посредством salto mortale переносимся в оперный мир, чтобы увидеть сон. Смешно было бы быть в претензии к автору за то, что он так насиловал наше чувство; он знал это так же хорошо, как мы, а может-быть, и лучше. Но замысел об аллегорическом соединении в голове Эгмонта Клерхен и свободы, оба господствующих чувства Эгмонта, казался достаточно содержательным, чтобы оправдать эту вольность. Пусть эта мысль нравится кому-угодно,—рецензент сознается, что обошелся бы без этой остроумной мысли ради беспрепятственного наслаждения чувством". Эта критика подходит и к неземному появлению Ксении, но с одной только разницей: то, что в Эгмонте могло быть о с т р о у м н о й мыслью, для Романова становится совершенно б е с с м ы с л е н н ы м.

Можно чувствовать до некоторой степени удовлетворение, что Шиллер, если ему уже суждено было умереть в цвете лет, не прожил еще несколько месяцев, так как в таком случае он завещал бы нам, как свое духовное наследство, не идеальный портрет швейцарского героя свободы, а неземное преображение царского деспотизма.

Пусть нас не заподозрят в том, что своими замечаниями мы хотим осуждать Шиллера. В другом месте мы уже высказывались против тенденциозного искажения его исторической личности. Именно это и теперь является нашей целью. Как

бы его ни подкрашивали, это будет все то же переодевание,— если мнимому поэту „академической свободы“ противопоставить мнимого поэта „буржуазной революции“, то и там, и тут получится беллетристическая болтовня. Мы думаем, что Шиллер достаточно велик и может перенести честное изображение его натуры и его деятельности, и если он не нуждается ни в каком прикрашивании ни вправо, ни влево, то и буржуазная революция еще меньше в этом нуждается.

Самая революционная фигура у Шиллера — это разбойник Моор, попирающий ногами гражданские законы, чтобы затем добровольно отдаться в руки палача, ибо он затеял ребяческую игру и пришел к убийственному заключению, будто два человека, подобных ему, могли бы разрушать весь моральный строй мира. Маркиз Поза, во всяком случае, посланник революции, которая до известной степени может быть названа буржуазной, но он ведет ее дело, как иллюминат или франкмасон, надеющийся сделать народы счастливыми, если он наставит на путь добродетели какого-нибудь будущего или даже современного монарха. Но тогда совершенно непонятно, что общего между борьбой первых швейцарских кантонов против дома Габсургов,—если даже понимать ее не в исторически-реакционном смысле, как это сделал молодой Энгельс в превосходном сочинении о „буржуазной революции“. Мы не хотим этим отрицать революционные элементы в поэзии Шиллера, а также ее революционизирующее влияние, но эти элементы надо понимать исторически, и они не имеют ничего общего с историческим понятием „буржуазной революции“.

Когда Шиллер собственными глазами видел эту революцию, он с радостью приветствовал ее, но его расположение кончилось, как только ему стало ясно, что в буржуазной революции дело не в идеальном патетическом восхвалении свободы, но в осуществлении действительных классовых интересов, которые были ему непонятны и именно поэтому пугали его. Поэтому он решительно отрекся от революционного „палача“. Стоит только вспомнить громкие фразы о самоосвобождении народов в его „Песне о колоколе“, этой „песне песней“ немецкого филистера, и духовно себе представить их, чтобы ясно понять, до какой степени Шиллер не был поэтом „буржуазной революции“, но,— поскольку он сумел привить свое мещанское понимание этой

революции немецкой мелкой буржуазии,—он повинен до некоторой степени в ее крушении в Германии. Это тем менее надо затушевывать беллетристическими лозунгами перед рабочими, что Шиллер с совершенно полным правом пользуется в их кругах большой популярностью.

Возмущение Шиллера буржуазной революцией началось, когда был казнен Людовик Капет. Тот, кто такими поздними актами раскаяния проявляет антипатию к революции, свидетельствует этим, что он ее никогда не понимал.

Шиллер и современность.

Приблизительно лет тридцать назад появилось обозрение шиллеровской литературы в Германии, которое отметило не менее 67 изданий полного собрания сочинений и 323 отдельных изданий произведений Шиллера, а также 711 статей о поэте. С тех пор литература о нем непомерно разбухла, так же, как и теперь к столетней годовщине его смерти целая волна изданий, посвященных Шиллеру, захлеснула книжный рынок. Если к этому прибавить, как много писали о Шиллере в периодических и непериодических изданиях, занимавшихся не исключительно им одним, то можно подумать, что нет ничего легче, как в нескольких словах обрисовать историческую работу над Шиллером.

Но это мнение совершенно неосновательно. Уже беглый взгляд на вырастающие теперь, как грибы после дождя, статьи о Шиллере открывает такое же „смешение языков", как некогда при постройке вавилонской башни. И не случайно также, что при всем тропическом изобилии литературы о Шиллере, нехватает хорошей биографии поэта, что три попытки, которые были сделаны в восьмидесятых и девяностых годах прошлого столетия Брамом, Минором и Вельтрихом с этой целью, остановились на средине или совершенно не были закончены. И притом все предварительные работы для полной биографии Шиллера давно закончены. Его произведения были несколько раз обработаны с известной филологической точностью. Каждая строчка в его произведениях была раз десять обработана, чтобы проследить все до тонкости. То же самое относится к переписке поэта, вплоть до ничего не значащих записок, и так как его духовная жизнь выяснена до самых тривиальных объяснений,

то его частная жизнь не представляет никаких загадок, потому что даже в этом отношении о необходимой ясности позаботились вплоть до совершенно ненужных мелочей.

В чем, собственно, кроется трудность понимания исторического проявления Шиллера? Она кроется в традиции, которой буржуазный класс, как стеной, окружил личность поэта. Подобно тому, как вокруг Лессинга, так и вокруг Шиллера создалась целая легенда, хотя и с другой тенденцией. Как Лессинг должен был символизировать в нашей литературе историческую миссию Гогенцоллернов, так Шиллер должен был символизировать в ней историческую миссию немецкого бюргерства. С этой точки зрения Шиллеру приписано все возможное и невозможное, о чем он не только не знал, но даже не подозревал. И если нельзя сказать, что эта легенда с самого начала была создана с коварным намерением, то все же верно, что тот, кто хочет подойти к Шиллеру, как научный исследователь, должен прежде всего покончить с легендой о нем. Но это превосходит силы буржуазии. К чести более серьезных историков литературы можно сказать, что они не берутся за щекотливую задачу или с досадой отказываются, если их историческая добросовестность вступает в неразрешимый конфликт с их буржуазными предрассудками. Только ловкие поставщики срочного литературного рыночного товара пишут без всяких сомнений свои книги и книжонки о Шиллере, качество которых соответствует способу их изготовления.

Таким образом, нет никакого преувеличения в том, что немецкие рабочие газеты говорят по поводу „буржуазной трескотни о Шиллере". Это мнение проникает даже в буржуазную прессу, по крайней мере, в те из ее органов, которые, со своей стороны, стремятся сделать из поднятого в настоящее время шума о Шиллере нечто большее, чем ярмарочное развлечение. „Frankfurter Zeitung" уже несколько раз высказывала сожаление по поводу того, что шиллеровское празднество 1905 г. не будет таким возвышающим и таким прекрасным, как празднество 1859 г. В этом она, конечно, права, но кто же велел ей собирать фиги с чертополоха? Шиллеровское торжество 1859 г. точно так же покоилось на легенде о Шиллере. Немецкое бюргерство чествовало не того Шиллера, который исторически действительно существовал, но того Шиллера,

которого оно создало себе для своих надобностей; не того Шиллера, который отказывал немцам в призвании стать когда-нибудь современной нацией, но того Шиллера, который, как полагают, должен был быть герольдом немецкого единства в смысле современной нации. Но сама эта легенда тогда имела еще историческую силу. Она не была ни ложью, ни фразой; она, наоборот, была создана, если и не сильной волей, то порождена сильной тоской, и поэтому в состоянии была зажечь действительный восторг не перед Шиллером, а перед произведениями Шиллера. Но как в настоящее время вообще можно говорить о подобных вещах? Какое еще значение может иметь Шиллер для буржуазии, которая давно променяла все свои эстетические, политические и социальные идеалы на одну только прибыль? Или какое он может иметь значение для мелкой буржуазии, которая, будучи безнадежно раздавлена крупным капиталом, видит свое призрачное спасение в средневековых миражах в цеховом духе? Если эти классы сегодня носятся с именем Шиллера, то это в худшем случае ложь, а в лучшем случае—фраза.

Иначе относится к Шиллеру рабочий класс. Свободный от предрассудков, он видит его в той эпохе, когда он действительно жил. Признавая историческую условность его духовного творчества, он именно поэтому и умеет ценить историческое величие. Он никогда не может создать себе культа даже из духа Шиллера, как сделала себе культ немецкая буржуазия из имени Шиллера. Для своих великих целей он не нуждается в присяжных свидетелях из прошлого, а также и из классической литературы, даже если бы его исторический инстинкт не предохранял его от бесцеремонного буржуазного смешения времен.

Но глубокая симпатия связывает его с этим поэтом, мощный пафос свободы которого нашел отклик только в великой борьбе рабочего класса, героические труды и страдания которого всегда должны сделать его дорогим для класса, жизнь которого также состоит из трудов, борьбы и страданий, суровая судьба которого производит на него тем более глубокое впечатление, что среди всех несчастий он уже чувствует „глубокую уверенность в победе“, которую Шиллер мог найти только в тумане идеального мира.

Думать, что Шиллер, так-сказать, размагнитился в революционном отношении, благодаря придворному окружению, в котором он жил, — близоруко и свидетельствует о полном непонимании исторического материализма. Конечно, эта придворная среда до известной степени отразилась на Шиллере, так как даже самые сильные и великие люди не могут избегнуть влияния окружающего мира, но не эти мелкие пятна характерны для Шиллера, а, наоборот, благородство образа мыслей, который он умел сохранить при всех невероятно стесненных обстоятельствах своей жизни. Гораздо тоньше и глубже выразился Альберт Ланге: „Во всей натуре Шиллера глубоко коренился тот разлад, так сильно охвативший восемнадцатое столетие и не коснувшийся только немногих счастливых натур, как Гете, который почти не заметил его. Как в его природе натура, горячо стремящаяся к идеалу, боролась с сильной чувственностью, так весь ход его развития давал ему глубокие, никогда вполне не исчезавшие впечатления детской набожности, которые тотчас же должны были вступить в борьбу с его острым умом". Это метко характеризует разлад буржуазного просвещения, мимо которого Гете прошел, почти не подозревая об этом, не потому, что он был счастливой натурой, а потому, что у него была художественная, но вовсе не боевая натура.

Но Шиллер стоял в передовых рядах великих боевых натур буржуазного просвещения. Первое свидетельство о его личной жизни подчеркивает именно этот пункт. Проявление силы прежде всего вдохновляло его, писал его друг юности Шарффенштейн, и если бы Шиллер не стал великим поэтом, то он мог бы стать только великим человеком в активной общественной жизни. Все его творчество и все его стремления показывают, что деятельную жизнь он ценил выше созерцательной, дело предпочитал познанию, действие, как это сказано в „Фиеско", искусству и иллюзии. И поэтому уже семьдесят лет назад буржуазный историк литературы Гервинус справедливо заметил: „Только потому, что действительный мир казался слишком суровым настроению юноши, он ушел от него в мир идеалов и поэзии. Но и тут всегда он брал материал из действительной творящей истории и считал высшим призванием поэта воспевать действия, а славу поэта, считал, наоборот, „самым лучшим венцом действий". Это опять-таки гораздо яснее и

понятнее мнения, согласно которому придворная обстановка Веймара превратила Шиллера из гордого революционера в мирного философа.

Дуализм, разлад буржуазного просвещения был неразлучен с ним и не мог быть побежден даже самыми сильными его представителями. Стремясь всегда поднять действительную жизнь над спекулятивной, они все же всегда бывали принуждены подчинить действительную жизнь спекулятивной. И поэтому-то юноша Шиллер ставил действие впереди искусства и фантазии, а в зрелом возрасте должен был предпочесть искусство и фантазию действию. Свой мир идеала, радостные миры, где обитают формы, он украсил со всем тем поэтическим искусством, которым обладал, и этот мир сохраняется для человечества, как гениальное произведение; кто хочет наслаждаться им чисто-эстетически,—а это всегда было и могло быть только уделом немногих,—тот будет испытывать редкое наслаждение. Но как мировоззрение, оно для современного рабочего класса имеет только стоимость блестящей стеклянной бусы, так как этому классу не зачем строить себе мир в облаках, потому что он может основать и основывает свое царство на земле.

Это то ограничение, которое современное рабочее движение должно делать по отношению ко всякому буржуазному просвещению, и тем самым уже и по отношению к величайшему поэту этого просвещения. Ибо, если мы в настоящее время с трудом можем понять, как когда-нибудь можно было серьезно спорить о том, кто из них, Шиллер или Гете, был более великим поэтом, то все же можно с полным правом сказать, что между великими людьми буржуазного просвещения не одной только Германии ни один не был одарен так богато поэтическим талантом, как Шиллер. В его поэтических произведениях нет ни самого высшего, ни чистого искусства. Чаша весов всегда склонялась в пользу Шиллера, даже в рабочем классе, который, к счастью, еще не испортил своего вкуса окостенелыми формами более или менее односторонней эстетики.

Пока рабочий класс ведет горячую борьбу за великие действия современности, он всегда будет охотно прислушиваться к звучному голосу этого борца, который в своем смелом сердце черпал неиссякаемое мужество побеждать все пытки порабощенного мира.

Шиллер и великие социалисты.

В годовщину смерти Шиллера невольно встает вопрос о том влиянии, которое Шиллер имел на Маркса, Энгельса и Лассаля. Об этом можно сказать лишь очень немного, так как Маркс и Энгельс только вскользь, а Лассаль также довольно редко упоминали о Шиллере. И здесь мы замечаем ту разницу, что в случайных упоминаниях Лассаля о Шиллере чувствуется живая симпатия, между тем как у Маркса и Энгельса скорее можно отметить обратное.

И, однако, здесь есть более глубокие причины, имеющие известный исторический интерес. Сказать, что Маркс и Энгельс не ценили Шиллера, потому не ценили его, что Шиллер был „идеалистом“,— значило бы говорить об „идеализме“ в том неопределенном смысле, который свойственен был не самому Шиллеру, а его буржуазным толкователям. О Фихте и Гегеле, которые были „идеалистами“ в самом широком значении этого слова, Маркс и Энгельс говорили всегда с величайшим уважением и охотно признавали себя их учениками. Идеализм может, смотря по обстоятельствам и при различных условиях, иметь различное значение. Так идеализм Шиллера отличается от идеализма Фихте, и никто лучше этого не понимал, чем Шиллер и Фихте сами, когда они—в последнее десятилетие восемнадцатого столетия—вместе жили в Иене. Шиллер в то время писал Фихте (в споре, который они вели между собою по поводу принятия рукописи Фихте в „Horen“): „Если бы нас разделяли только принципы, то я полагался бы на нашу взаимную любовь к истине и на наши способности, чтобы надеяться, что в конечном счете один из нас склонит на свою сторону другого; но мы различно чувствуем, мы различные, в высшей степени различные натуры, и против этого я ничего не могу поделать“. Точно так же, но еще более резко Шиллер выразился в своих письмах к Гете по поводу Фихте, которого он

однажды назвал „самым богатым источником абсурдов“, и которого он публично высмеивал как „исправителя мира“ („Weltverbesserer“).

Здесь мы приходим к решительному пункту. Эстетически-философский идеализм Шиллера состоял в бегстве из жалкой действительной жизни в мир искусства. Фихте же не признавал этого смирения, вследствие чего Шиллер называл его „неэстетической“ натурой. Фихте скорее хотел сильною волею преобразовать убожество действительной жизни в достойную человека действительность. Легко видеть, с одной стороны, как далек этот исторический философский идеализм от идеализма Шиллера, насколько он прямо противоположен ему, с другой стороны, как идеализм Шиллера в неправильно понятой и искаженной форме должен был стать идеалом немецкого филистера, желавшего покоя, в то время как Фихте и Гегель летали, как журавли, над головами немецких бюргеров, пока они в Марксе и Энгельсе нашли творческих преобразователей своего идеализма.

С этой точки зрения легко понять, почему Маркс в одном месте говорит, что бегство Шиллера в мир идеала есть только замена о б ы ч н о г о убожества духа и с к л ю ч и т е л ь н ы м, или Энгельс в другом месте так объясняет осуждение философского материализма, что филистер в нем понимает столько, сколько он схватил из нескольких фраз в стихотворениях Шиллера. Марксу и Энгельсу пришлось именно в годы самого мощного своего развития бороться с тем пугалом, которое немецкое филистерство сделало из идеализма Шиллера, и их досада по этому поводу была тем больше, что маленькие и поверхностные фельетонные талантики, в роде Карла Грюна, смешивали в одну кучу неправильно понятый идеализм Шиллера с неправильно понятым идеализмом Фихте и Гегеля. Такое беллетристическое поверхностное нагромождение всегда сильно сердило Маркса и Энгельса. В этом они с полным правом видели роковое опустошение в рядах рабочего движения. Было бы только желательно, чтобы гнев этот сохранился еще с той же живостью в современном рабочем движении.

При таких условиях Маркс и Энгельс не имели времени заняться самим Шиллером. Они никогда не дали себе труда различить или, по крайней мере, публично установить, что идеализм, как его понимал Шиллер, для его времени сильно

отличался от того идеализма, который состря али немецкие филистеры из стихотворений Шиллера в период между 1815 и 1848 гг. Восторг немецкого бюргера перед Шиллером вызвал недоверие у Маркса и Энгельса. Даже травлю французов они весной 1859 г. видели в более благоприятном свете, чем шиллеровские празднества осенью того же года. „Они в самом деле были национальными, — писал Энгельс,— более национальными, чем все шиллеровские празднества от Архангельска до Сан-Франциско; они возникли естественно, стихийно, непосредственно". Но это неверно. Из двух мещанских движений 1859 г. шиллеровское празднество „без сомнения" было самое естественное. Лассаль совершенно правильно объяснил его словами Фихте, что „только литература является единственной объединяющей связью нации. В духовном единстве своей литературы наш народ видит гарантию своего собственного духовного единства и вместе с тем залог своего национального возрождения".

Лассаль не менее Маркса и Энгельса был учеником Фихте и Гегеля. Он относится к идеализму Шиллера не сочувственней, но беспристрастней. Он так же, как и Маркс и Энгельс, выступает против буржуазного толкования этого идеализма. Но он делает то, что упустили сделать они оба в пылу более настоятельной необходимости и более горячей борьбы. Он устанавливает различие между Шиллером и его буржуазными толкователями. Карл Грюн именно в сороковых годах был гораздо опаснее, чем Юлиан Шмидт в пятидесятых. В своей статье против этих героев буржуазной истории литературы Лассаль дает прекрасную и очень меткую характеристику шиллеровского идеализма. Затем он касается еще другого пункта,—когда заставляет Бухера наказать своего сотрудника Юлиана за его прегрешения против Шиллера, пункта, имеющего общий интерес вопроса о степени образования Шиллера.

Вопрос этот часто обсуждался вскользь, и, конечно, в его образовании чувствовались некоторые пробелы вследствие преступного отношения герцога Карла-Евгения вюртембергского к мальчику Шиллеру, которого он на восемь лет запер в Karlsschule,—пробелы, которых Шиллер не мог заполнить самыми напряженными занятиями последующих лет. Но все же было смешно, когда Юлиан Шмидт, благодаря этому, третировал свысока Шиллера и писал невероятную галиматью: „Из

бесконечно маленького запаса материала Шиллер выработал для себя всестороннее мировоззрение, которое иногда поражало даже графиню своей гениальной истиной. Отсюда его медленное развитие, но отсюда также его твердая вера в силу духа, которому подчинена действительность".

Проанализировав эту блестящую чепуху, Лассаль высказал замечательное и в общем совершенно правильное мнение об образовании Шиллера, что автор „Валленштейна" и „Тридцатилетней войны", переводчик Эврипида и знаток античной трагедии, которую он старался воскресить в своей „Мессинской невесте", основательный исследователь истории Швейцарии, которую он так мастерски изобразил в своем „Телле", и автор писем об эстетическом воспитании обладал почтенным и и обширным горизонтом знаний, который только местами мог бы быть несколько глубже. Но Лассал не заметил, что Юлиан Шмидт к тому же самым бессмысленным образом списал свою бессмысленную болтовню из следующих фраз Вильгельма фон-Гумбольдта о Шиллере: „Замечательно, из какого маленького запаса материала Шиллер приобрел очень всестороннее мировоззрение, которое поражало гениальной истиной; ибо нельзя его иначе назвать, потому что оно не возникло на внешнем пути. Он видел даже только часть Германии, никогда не видел Швейцарии, так живо изображенной в его „Телле". Стоит только сравнить эти слова Гумбольдта с тем, что сделал из них Юлиан Шмидт, что бытветить на вопрос, можно ли найти более бессовестного писаку, чем храбрый Юлиан, и насколько правы сердобольные души, сочувствующие невинной жертве злого Лассаля.

Но этот пример характерен также для того способа, каким приспособляли идеализм Шиллера, одним из глубоких знатоков которого был Вильгельм ф.-Гумбольдт, для понимания буржуазного мира. Он был впутан в самую бессмысленную болтовню и поэтому имел свою долю вины в ослаблении буржуазной классовой борьбы в Германии. Маркс и Энгельс должны были с ним бороться, если они хотели выполнить великую задачу своей жизни. Если Шиллер при этом пострадал, то это было легче перенести,—в духе самого Шиллера,—чем умственное заражение масс беллетристической болтовней в стиле Карлов Гринов, которые бессмертны в том смысле, что они никогда не вымирают.

Смерть и посмертная слава Шиллера.

9-го мая 1805 года Шиллер умер. Смерть явилась для него избавительницей. По заявлению врачей, нить его жизни могла бы быть продлена еще на короткое время ценою страшных мучений.

И вот над ним сбылись его пророческие слова:

Земная жизнь исчезает,
А мертвые остаются навсегда.

Слава, которую он ценил, как высшее земное благо, увенчала его могилу неувядаемым лаврами, и в то время как тело его рассыпалось в прах, его великое имя продолжало жить. Шиллер стал почитаемым и любимым национальным поэтом хотя никто лучше самого Шиллера не знал, что он не является величайшим немецким поэтом.

Геббель объяснил даже это обстоятельство недостатками Шиллера, которые немецкий национальный характер принял за достоинства. Этот характер, по словам Геббеля, любит то, что неопределенно-расплывчато, что желает быть одним и вместе с тем казаться чем-то другим, и поэтому Шиллер, который никогда не представлял собою ничего исключительного, что было бы всецело поэтично, и стал его любимым поэтом. „Если бы Шиллер, напр., в качестве драматурга вместо известного своего пристрастия питал непреоборимое отвращение ко всему сентенциозному и обладал достаточной силой изобразительности, чтобы заполнить брешь, которая образовалась бы вследствие этого в экономии его пьес, то каков был бы результат этого в сопоставлении с нацией? Как верно то, что он в этом случае имел бы совершенно иное значение на выс-

шем форуме эстетики, так верно и то, что он потерял бы три четверти своей обширной аудитории, так как немец отнюдь не может и не хочет видеть в образах драмы в некотором роде высшую азбуку, из которой он сам должен сложить решающее слово. Для него фигура, которая сама не прочитывает ярлыка, тотчас же становится загадкой, и он никогда не бывает удовлетворен, если поэт позволяет себе иметь желание удовлетворить требованиям искусства. То же самое и в лирике. Образ без подписи для него—образ без смысла. Поэтому он предпочитает все, что рассуждает, и Кернер проявил себя лишь истинным немцем, когда до появления „Песни о колоколе" в художниках видел венец всякой лирики". В этом суждении можно подметить известную горечь, являющуюся следствием собственного опыта Геббеля, а также опыта Клейста, на которого Геббель намекает и в дальнейших своих замечаниях. Говорить, что Шиллер именно потому приобрел свою славу великого писателя, что в качестве драматурга обращался к народу с большей силой и выразительностью, чем Лессинг, Гердер и Гете, значило бы упустить из виду, что крупные драматурги немецкой литературы Клейст и Геббель, которых можно поставить на одну доску с Шиллером, а в некоторых отношениях даже выше его, как драматурга, незаслуженно оставались в тени, и даже в наше время еще им не воздали должного.

Но все же в доводах Геббеля есть и кое-что правильное. Поэт всегда будет легче услышан массами, чем мыслитель и исследователь, но слава поэта, являющегося чистым художником, всегда будет больше расти во времени, чем в пространстве. Этим объясняется, почему Шиллер обогнал как Лессинга и Гердера, так и Гете и Геббеля. Нельзя сказать, что и Лессинг, и Гердер не были до известной степени и поэтами или что Гете и Геббель не были до известной степени и мыслителями, но эти элементы ни в ком не были так равномерно перемешаны, как в Шиллере. Это-то и есть фактическая основа геббелевского „неопределенно-расплывчатого", и то, что он называет „немецким национальным характером", в действительности было буржуазным классом Германии, буржуазией, и именно мелкой буржуазией. Это она вознесла на щит, как своего передового борца, поэта, в котором, как ей казалось, она нашла все то, что возбуждало ее чувство,

В нем, как ей казалось, она нашла, или даже вложила в него, все то, что возбуждало ее чувство. Ибо не идеи перерождают интересы, а интересы перерождают идеи. И вот тут началось влияние обилия сентенций, которое Геббель ему приписывает, тем более, что здесь был использован сомнительный принцип, по которому драматургу ставится в вину то, что говорят персонажи его драмы. И этот сомнительный принцип был использован с тем меньшим затруднением, что буржуазный класс так же мало интересовался личными условиями жизни своего любимого поэта после смерти, как и при его жизни. Даже Гете и Гумбольдт слишком поздно, в 1830 году, опубликовали свою переписку с Шиллером, и эта переписка обрисовала его, главным образом, лишь с эстетической стороны. В то же время появилась первая биография Шиллера, составленная его свояченицей Каролиной фон-Вольцоген, которая, как вдова веймарского обер-гофмаршала, изобразила поэта бледным призраком, связанным с земными вещами лишь своей женитьбой и благодарным благоговением, которое он должен был питать к Карлу-Евгению и Карлу-Августу. Переписка Шиллера с Кернером — самый важный источник для его биографии—появилась в печати незадолго до 1848 года, но и этот источник начал бить лишь после бурного периода юношеских драм Шиллера.

Таким образом, Шиллер стал либеральным, национальным и идеальным поэтом по милости буржуазного класса и в духе его тенденций. Худосочному либерализму этого класса льстило, что Шиллер боролся против буржуазной революции и даже поносил ее, проявив здесь большую близорукость, чем многие его современники, чем Клопшток и Гердер, чем Кант и Фихте. Мимо юношеских драм Шиллера, которые он сам впоследствии признал или должен был признать слабыми, проходили, как мимо незрелых стилистических упражнений. Драма „Коварство и любовь“ была раскритикована либеральным историком литературы Гервинусом едва ли менее жестоко, чем послушным телохранителем торговавшей людьми гессенской династии Вильмаром. А для мощного пафоса свободы, который в равной мере пылал во всех драмах Шиллера, от „Разбойников“ до „Вильгельма Телля“, выискали себе с эстетической и исторической точек зрения наименее удачного выразителя, того пло-

ского героя фразы Позу, на которого сам Шиллер, едва только создав его, мог смотреть лишь с досадой.

С еще большим насилием над историческими фактами был Шиллер произведен в глашатаи идеи национального единства. Буржуазный класс дал этим фактом классическое доказательство полнейшего отсутствия у него веры в самого себя. Буржуазно-национальная борьба девятнадцатого столетия, несомненно, была историческим шагом вперед по сравнению с беспочвенным космополитизмом буржуазного просветительства, господствовавшим в восемнадцатом столетии. Но нет ни малейшего сомнения, что Шиллер присягнул на верность этому космополитизму. Он знал „отечество", в виде швабского кантона, но, кроме этого, он хотел быть „современником всех времен", а о способности именно немцев образовать нацию он думал так же, как и Гете:

> Сорганизоваться в нацию вы, немцы, напрасно надеетесь;
> Поэтому выработайте из себя — и вы это можете — свободных людей.

Но Шиллера надо было сделать пророком национального объединения, и вот исказили слова, которые он вложил в уста средневекового феодала о недостойности нации, с радостью не жертвующей всем ради своей чести, или сделали вид, будто другой феодал имел в виду не швейцарские лесные кантоны, а современную нацию, когда сказал:

> Не оставляй своей отчизны милой:
> Всем сердцем, всей душой к ней прилепись!
> В ней твердый корень сил твоих хранится [1]).

Наиболее злой характер имела проделка немецкого буржуа с эстетико-философским идеализмом Шиллера. В том виде, как Шиллер понимал этот идеализм, он уже при его жизни был тайной очень узкого кружка, а после его смерти всецело по недоразумению стал опорой для всякой половинчатости и трусости немецкого мещанства. Он укрепил мещанина во всем его мещанстве и особенно способствовал искоренению того тупоумного предубеждения, с которым нам еще и теперь приходится бороться изо дня в день, именно, что философский

---

[1]) Перевод Ф. Миллера.

идеализм—это вера в нравственные цели, а философский материализм сводится к обжорству, пьянству, плотским наслаждениям и высокомерию, так что каждый честный гражданин государства, который усвоил несколько цитат из „идеалистических“ стихотворений Шиллера, мнит себя стоящим выше таких людей, как Дарвин и Геккель, Фейербах и Маркс. Дуализм Канта проявился и в той утонченной форме, которую ему придал Шиллер, не как преодоление христианского дуализма, а как его продолжение или, точнее, как его перевод с феодального языка на буржуазный. В том толковании, какое ему дала буржуазия, он уже не говорил беднякам, как правоверный поп, что на небесах восседает на троне живой бог, который в потусторонней жизни утешит его за все страдания этого несовершенного мира, а говорил, что бедняку достаточно удалиться в „царство теней“, в „царство идеала“, чтобы избавиться от всяких земных бедствий. В знаменитейшем своем философском стихотворении Шиллер говорит:

Людям здесь иль чувств их услажденье,
Иль покой души в удел даны...
Если хочешь быть богам подобным,
Во владеньях смерти быть свободным,—
Не срывай плодов ее земных:
Пусть они лишь тешат вкус и зренье!
Знай, что скоро, скоро пресыщенье
Заменяет наслажденья миг [1]).

Но немецкая буржуазия превратила эти прекрасные строфы в ту пошлую прозу, которой капиталистический эксплоататор прикрывается за „покоем души“ рабочих, когда они хотят увеличить своих „чувств услажденье“ повышением заработной платы или сокращением рабочего дня.

Эстетико-философский идеализм Шиллера не следует смешивать с историко философским идеализмом Фихте и Гегеля. Шиллер от убогой безотрадной жизни спасался в царство искусства, тогда как Фихте храбрым штурмом мыслей хотел освободить земную жизнь от всей ее убогости и безотрадности. Фихте совершенно свободно проповедывал атеизм, право на революцию, равенство всех тех, кто носит человеческий

[1]) Перевод Ф. Миллера.

образ, даже такое равенство, которое Шиллер допускал лишь в царстве эстетического сияния. Также и Гегель не спасался от своей эпохи, но охватывал ее идеями и своей исторической диалектикой завоевывал неисчислимые области духа. Шиллер высмеивал Фихте, как „реформатора", но с тем большим основанием и большей меткостью великий идеалист Гегель критиковал идеализм Шиллера. Особенно свирепствовал этот идеализм, как он ни был искажен буржуазными либералами в сороковых годах прошлого столетия, когда начали собираться тучи мартовской грозы. Тогда Маркс гневно писал, что бегство Шиллера в царство идеала подменяло только обыкновенную нищету чрезмерною, но и с этого времени началось то нерасположение, которое, несомненно, проявляется всякий раз, когда Марксу и Энгельсу приходится говорить о Шиллере.

Неправильно было бы утверждать, будто дух Шиллера воодушевил мартовских борцов 1848 года. Простая правдивость запрещает называть его вдохновителем буржуазной революции. Он эту революцию видел, но не понимал. Она стала для него ужасом, как только начала наступать железной стопой. В галлереях церкви св. Павла в 1848 году бродил если не дух, то призрак Шиллера, и этот призрак германский буржуазный класс затем еще раз вызвал десять лет спустя, когда он оправился от поражения своей революции и затеял новый поединок с абсолютистско-феодальной реакцией. Большое празднество в честь Шиллера 10-го ноября 1859 года, в день столетия со дня рождения поэта, является днем высшего расцвета буржуазного культа Шиллера, но это было в последний раз. С тех пор, как над немецким бюргерством разразилась революция одновременно и сверху, и снизу, оно дало уйти мавру, который сделал свое дело.

Но из-за этого лавры на могиле Шиллера не увяли. На него имеет притязания не только буржуазия, но и пролетариат. Рабочий класс был еще частью буржуазного класса, когда Шиллер работал и боролся. Он не делает себе из него кумира, чтобы при его помощи выгораживать свои эгоистические интересы. Он не может также считать его непогрешимым учителем и руководителем. Пролетариат идет другими путями, чем те, которыми шел Шиллер. Но то, что из его наследия пролетариату подходит, он свято чтит. Призыв Шиллера против тиранов

всегда будет находить отклик в его рядах. Творец „Разбойников“ и „Луизы Миллер“, „Валленштейна“ и „Телля“ всегда будет дорог сердцу рабочего класса. Он всегда будет смотреть с восхищением и признательностью на эту жизнь, полную труда, борьбы и страданий, которую гордая воля поддерживала до тех пор, пока не угасла последняя искра физической силы.

Сквозь вавилонское смешение языков, создавшееся в господствующих классах к столетней годовщине со дня смерти Шиллера, рабочий класс четко и ясно слышит основной тон его поэтических произведений как удачных, так и неудачных возвышенность мысли, победоносно воздымающейся над всякими рабскими взглядами.

Гете и современность.

В одной из своих статей Лассаль объясняет шиллеровское торжество 1859 г. тем, что наш народ в духовном единстве своей литературы видит залог своего собственного духовного единства и вместе с этим радостную гарантию его национального возрождения. В самом деле, этим объясняется неудержимое и победное движение, которое охватило всю нацию в столетнюю годовщину рождения Шиллера. Как-раз тогда итальянская война привела национальное чувство к печальному сознанию, что немцы, как нация, медиатизированы, и шиллеровские торжества явились горячим протестом против этого позорного и подавляющего факта.

За десять лет до этого, столетний юбилей Гете прошел почти незаметно среди отвратительных оргий контр-революции, которая беспощадно расчищала обломки неудавшегося народного движения. Как все остальное в человеческом обществе, так и празднества чествования памяти находятся в связи с историческим развитием, из которого их нельзя произвольно выделить. Это очень похвальное чувство уважения, которое заставляет в настоящее время, когда приближается стопятидесятилетие дня рождения Гете, всех в Германии готовиться чествовать величайшего гения немецкой литературы, и мы были бы последними, которые заклеймили бы это чувство несколькими дешовыми фразами. Среди столь же важных, как и многочисленных, юбилейных празднеств, которыми чествует официальная Германия своих официальных деятелей, гетевское празднество составляет импозантное исключение. Но нечего, конечно, и думать о том, что гетевское торжество вызовет такой же шум, как и шиллеровское торжество в 1859 г.

Переживаемое нами время не соответствует этому. Для этого, в одном отношении слишком поздно, в другом — слишком рано.

С тех пор, как немцы опять завоевали себе государственное единство, худо ли, хорошо ли, но забота о памяти Гете оставалась в руках педантических филистеров. Готфрид Келлер, которого не без основания называют швейцарским Гете, однажды писал по этому поводу: „В культе Гете есть особый вид ханжества, который поддерживается действительными, а не представляющимися таковыми, филистерами, vulgo профанами. Во всех разговорах господствует священное имя, всякая новая статья о Гете встречается аплодисментами, его же самого больше не читают и т. д. Такое состояние отчасти превращается в трусливую глупость, но, с другой стороны, как и религиозное ханжество, оно служит для прикрытия различных человеческих слабостей, которых не следует показывать". Всякий, кто хоть немного знаком с литературой последнего поколения о Гете, подпишет этот суровый, но справедливый приговор. Но в своей суровости он опять-таки в том отношении односторонен, что не дает объяснения, почему развилось и должно было развиться это ханжество в культе Гете, а также, почему поколение, живущее в самом огне политической и социальной борьбы, не чувствует себя хорошо в том мире эстетической красоты, в котором жил Гете, и охотно предоставило, таким образом, этот мир, как арену для бравых, но близоруких и скучных школьных учителей.

Это надо сказать без злобы и без гнева, признать как историческую необходимость: во всемирной литературе нет другой личности, которая более подходила бы для культа героев, как Гете, но тот, кто отдается этому культу, одиноко блуждает в современной жизни. Среди сотен и тысяч книг, появившихся в течение последних десятков лет о Гете, едва ли найдется другая, которая была бы глубже, остроумнее, одним словом, более в духе Гете, чем „Мысли о Гете" Виктора Гена. В ней есть замечательные главы, страницы, которые по форме и по содержанию производят на читателя такое впечатление, точно пред ним со звоном раскрылись тайники души Гете. Но зато, с другой стороны, мы встречаем здесь самую ограниченную и даже враждебную критику Шиллера, Лессинга,

Бюргера, Гейне и вообще тех корифеев немецкой литературы, в которых ярче всего проявляется их буржуазно-революционный характер, осуждение немецкой революции, как политической детской шалости и подражания парижской моде; встречаем обоготворение Бисмарка, как единственного человека, владеющего здоровыми пятью чувствами в Германии после шестидесятых годов, самый закоренелый антисемитизм, одним словом, абсолютное тупоумие по отношению к политическим и социальным проблемам современности. Если таков характер молодых педантичных филистеров, поддерживающих культ Гете, то легко можно себе представить, каковы старики.

Гете сам, наверное, неповинен в этом. Он много сделал для лучших людей своего времени и поэтому жил для всех времен; но переносить в наше время его взгляды на его эпоху совершенная глупость, которая не становится меньшей глупостью от того, что профессорствующий филистер, почитатель Гете, несколько недель назад составил из отдельных выражений Гете нечто в роде политического требника профана. Но не надо забывать, что безусловный культ Гете приводит к тем выводам, которые сделал Виктор Ген, что он осуждает на полную бесплодность в борьбе современности и превращается, таким образом, в прямую противоположность той светлой жизнерадостности, которая проникала все существо Гете. Ген слишком значительный и здравый ум. Он был слишком сведущ и образован, чтобы не проникнуться вполне идеалом Гете: светлые и темные стороны его книги неразрывно связаны вместе. Потому эта книга так поучительна в вопросе о том, что может дать и дает Гете нашему времени.

Если когда-нибудь существовал гениальный человек, который смотрел на окружающий его мир творческим взором художника, так это был Гете. Но мир, который его окружал, был тесен и убог, был населен смиренными и трусливыми филистерами, в нем господствовала жалкая челядь деспота. Гете прожил большую часть своей жизни, почти шестьдесят лет, при дворе одного из тех мелких тиранов, который, может-быть, и не был таким ничтожеством, как вообще ему подобные, но который поэтому еще далеко не был великим и свободомыслящим человеком. Следы этого мы находим в произведениях Гете, и тем более глубокие, чем он становился старше. Тот,

кто будет смотреть на него, как на светлый маяк в море жизни, надеясь, что он никогда не обманывает, тот попадет на песчаные мели и в пучины.

Со времени смерти Гете национальное существование немецкого народа подвергалось беспрерывным превращениям; он не может, если бы даже он этого захотел, перенестись в те условия, в которых творил Гете. Это может быть возможно для отдельных единиц, но невозможно для целой нации, или хотя бы для одного класса этой нации. Чествование Гете в этом году не может стать национальным событием, каким было шиллеровское празднество 1859 г., в то время, когда нация чувствовала еще в национальном пафосе Шиллера классическое выражение своих сокровеннейших чаяний. В этом смысле теперь уже слишком поздно для гетевского торжества в роде того шиллеровского торжества.

Но зато в другом смысле это слишком рано. Виктор Ген в самой длинной главе своей книги доказывает, что Гете, собственно, никогда не был популярен, что он за всю свою долгую жизнь может быть два раза имел колоссальный успех, один раз при появлении „Вертера“ и другой раз при появлении „Фауста“. Это верно, и это составляет настоящий бальзам для почитателей героического, которые возносят предмет своего поклонения выше всего человеческого и хотят ограничить понимание его тесным кругом избранных умов. Тот, кто не ослеплен этим ограниченным культом, постарается иначе объяснить незначительную популярность Гете. Гете никогда не был одиноким полубогом, неприступно шагавшим в вышине над головами копошившихся внизу масс; он хотя и был самым крупным, но все же только одним среди того авангарда мыслителей и поэтов, которые опять завоевали для немецкого народа почетное место среди великих культурных наций. Тысячами ручейков бессмертное творчество Гете оплодотворило немецкую народную жизнь, и, конечно, нельзя видеть тупоумие масс в том, что многие, которые без его безграничной щедрости не были бы тем, что они есть, не знают даже его имени. Не единым хлебом насущным жив человек, но и одним искусством он не может жить. Прежде, чем создать красивое существование, он должен облегчить самое свое существование.

Таким образом, искусство до сих пор являлось уделом

привилегированного меньшинства, которое к тому же составило себе циничный догмат, что массы никогда не в состоянии будут переносить яркого солнечного света искусства, а только слабое отражение этого света. Этот догмат может иметь широкое распространение до тех пор, пока существуют господствующие классы, пока угнетенные массы должны бороться за одно голое существование и не имеют больше сил для создания себе красивого существования. Но трудно представить себе более нелепую мысль, чем ту, что с падением привилегированных классов должно пасть также и искусство. Оно падет тогда, но не как искусство, а как привилегия; оно сбросит тогда уродливую оболочку, чтобы лишь стать тем, чем оно должно быть и есть по своему характеру,—исконным достоянием человечества. Тогда только проснется художественное чувство, которое таится во всяком настоящем человеке, и тогда имя Гете ярко засияет на немецком умственном горизонте, как выступившее из облаков солнце. Ибо для всякого, кто возвысился в области немецкой культуры, нет более великого, более бессмертного художника, чем Гете. Возможно, что у других народов и в другие времена жили большие художественные гении; возможно, что в будущем, в которое не в состоянии проникнуть ни один глаз смертного, появятся большие художественные гении; все эти „если" и „но" Давид Штраус отбросил своими меткими словами: возможно, что Сириус больше солнца, но от него не созревает наш виноград. Немецкое искусство никогда и ни в ком не воплотилось так всесторонне, так ярко и так глубоко, как в Гете. Мы не можем представить себе такого времени, когда это солнце не будет сиять и согревать.

Но мы видим, что все ближе и ближе надвигается тот день, когда исчезнут тучи, сквозь которые проникают только слабые лучи его. Тот день, когда немецкий народ освободится экономически и политически, будет днем торжества Гете, потому что в этот день искусство станет общим достоянием всего народа.

Идеализм Гете и Шиллера.

Об отношении Гете и Шиллера к Канту Карл Маркс однажды высказался в почти совершенно исчезнувшей в настоящее время газете сороковых годов. Место это довольно интересно, и мы потому приводим его более подробно, чем этого требует непосредственная цель этого исследования.

Вот что пишет Маркс:

„Гете двояким образом относится к немецкому обществу своего времени. То он относится к нему враждебно и старается бежать от того, что ему противно, как в „Ифигении“ и вообще в „Путешествии по Италии“, он восстает против него, как Гец, Прометей и Фауст, он в лице Мефистофеля едко осмеивает их. То, наоборот, он относится к нему дружелюбно, мирится с ним, как в большей части „Zahmen Xenien“ и во многих прозаических произведениях, воспевает его, как в маскарадных шествиях, даже защищает его от надвигающегося исторического движения, как, например, во всех произведениях, где он говорит о французской революции. Это не только отдельные стороны немецкой жизни, из которых одни Гете признает, другие же противны ему. Чаще всего в этом проявляются различные его настроения. В нем происходит беспрестанная борьба между гениальным поэтом, которому противно убожество окружающей его среды, и рассудительным сыном франкфуртского муниципального советника или веймарского министра, который видит себя вынужденным заключить с обществом перемирие и свыкнуться с ним. Таким образом, Гете то велик, то мелочен; он то гордый, насмешливый, презирающий весь мир гений, то осторожный невзыскательный, узкий филистер. Даже Гете не был в состоянии победить немецкое убожество; наоборот, оно

побеждает его, и эта победа убожества над величайшим немцем есть самое лучшее доказательство того, что его вообще нельзя победить „изнутри". Гете был слишком универсален, у него была слишком чувственная натура, он обладал слишком активной натурой, чтобы в шиллеровском бегстве в кантовский идеал искать спасения от убожества; он был слишком дальновиден, чтобы не видеть, что это бегство в конечном счете сведется к замене простого убожества чрезмерным. Его темперамент, его силы, все его умственное направление влекли его к практической жизни, но практическая жизнь, которую он находил, была убога. Эта дилемма существования в сфере жизни, которую он должен был презирать, и к которой он все же был прикован, как к единственной, где он мог действовать,—эта дилемма постоянно существовала для Гете, и чем он становился старше, тем больше великий поэт уступал место ничтожному веймарскому министру. Мы не упрекаем Гете, à la Берне и Менцель, за то, что он не был либерален, а за то, что он по временам мог быть и филистером; не за то, что он неспособен был проявлять энтузиазм к немецкой свободе, а за то, что он в такое время, когда Наполеон вычистил огромные немецкие Авгиевы конюшни, с торжественной серьезностью мог заниматься маленькими делами и menus plaisirs (карманными деньгами) одного из самых незначительных королевств Германии".

В виду поучительности этих слов, они нуждаются в более подробном истолковании именно в том пункте, о котором здесь идет речь. Вероятно, Маркс и выразился бы иначе, если бы он писал их не в виде полемики, а в виде поучения. Они были направлены против Карла Грюна, который накануне мартовской революции в своей слабой книге о Гете выкопал у него филистерский идеализм. Но немецкий идеализм конца восемнадцатого столетия резко отличался от идеализма средины девятнадцатого.

В сравнении с Шиллером Гете, конечно, был более универсальной и художественно более богатой натурой, но вовсе не более активной вследствие этого. Шиллер сам называл Гете интуитивным умом, себя же спекулятивным: Гете от личности восходит к идее, для него же сперва существует идея, от которой он спускается к личности. Художественный гений уживается

с обоими направлениями ума, как и активное действие, но интуитивный ум с большим презрением относится ко всякому философствованию, чем спекулятивный. И в самом деле, Гете сам думал, что у него нет способностей к философии в собственном смысле этого слова: он не любил „забивания общих понятий", как он однажды образно выразился. Только Спинозу он глубоко понимал, но и то лишь великие основные мысли этого философа: единство всего сущего, закономерность всего происшедшего, тождественность духа и природы. Произведений Спинозы Гете все же не хотел принять, „математической и раввинской культуры" Спинозы он знать не хотел. В философии Канта его не могли привлечь даже основные мысли; в лучшем случае, он, вежливо уклоняясь, отвергал их, но иногда даже очень грубо: так, в своей жизнерадостности он считал, что своим учением о радикально дурном в человеческой натуре Кант сильно скомпрометировал свою философскую репутацию.

Поэтому было бы слишком смело задаваться мыслью писать о мировоззрении Гете в каком-нибудь философском значении этого слова, и Штейнер, который все же попытался это сделать, не справился с этой задачей. Ход его мыслей заключается в том, что „в какой-нибудь роковой момент" какой-то старый грек был охвачен проклятым недоверием к человеческим органам чувств, и что с тех пор человечество мучил философский идеализм, пока Гете опять не восстановил единого мировоззрения. Свое указание Штейнер делает, главным образом, на основании естественно научных трудов Гете, но приходит к заключению, что Гете никогда не дошел до непосредственного взгляда на акт освобождения, что хотя он и проявил высшую форму познания, но не наблюдал ее на себе самом. Трудно сказать, что думает этим Штейнер: единственное понятное указание дает гимн Максу Штирнеру; в заключение читателю дается уверение, что, если бы Гете построил философскую систему мысли, он бы так же попал в тупик, как и Гегель. Так как Штейнер собирает часть научных трудов Гете для большого веймарского издания, то от книги его кой-чего ожидают, но поплатятся за это полным разочарованием.

Различное отношение Гете и Шиллера к философии „объяс-

няется не только их прирожденными склонностями, но, по крайней мере, в такой же степени и их социальным положением. Гете, как „сын франкфуртского муниципального советника и веймарский министр", принадлежал к господствующим классам, и его возмущение против убожества немецкой жизни было прежде всего возмущением гениального художника против невыносимо тягостной и ограниченной филистерской жизни. Даже когда он возмущался, он не подкапывался под социальные устои. Совсем в другом положении был Шиллер, который уже с детских лет везде получал пинки, и который в школе (Karlsschule) принужден был вести недостойную жизнь раба. Когда молодой Гете прочел в Страсбурге знаменитый манифест французского материализма, систему природы Гольбаха, в котором уже чувствовалось резкое дуновение великой французской революции, он показался ему „таким серым, таким убогим, таким мрачным", что он в испуге отшатнулся от него, как от привидения; он показался ему „настоящей квинт-эссенцией старчества, безвкусной, даже нелепой". Он чувствовал пустоту в „этом грустном атеистическом полумраке", в котором исчезала земля со всеми ее творениями, небо со всеми его звездами. Так чувствовал творческий художник, но вместе с тем и сын франкфуртского патриция, который именно в это время разошелся с любимой девушкой по соображениям классового порядка. Как совершенно иначе боролся Шиллер в „Разбойниках", будучи в таком же возрасте, против господствующего общественного порядка острым оружием материализма!

В жизни обоих поэтов, после их крупных юношеских произведений, наступает время отдыха, когда поле как бы собирает новые силы, чтобы потом принести роскошную жатву. Гете прожил это время с середины семидесятых до середины восьмидесятых годов в рассеянной придворной жизни, Шиллер с середины восьмидесятых до середины девяностых годов— в жесточайшей борьбе за существование. Как поэты, они опять проявились; Гете—в путешествии по Италии, Шиллер—в кантовской философии. Но в то время как Гете, по меткому выражению Маркса, „бежал от того, что было ему противно", Шиллер вовсе не „бежал" в кантовский идеал, но страстно проникнувшись им, он проявил себя более активно, чем Гете, по отношению к немецкому обществу.

В известном смысле Шиллер был уже кантианцем раньше, чем он познакомился с философией Канта. В то время как революционная вражда измученного поэта к гнетущим условиям жизни проявилась в его юношеских драмах, в то же самое время его спекулятивная жилка проявилась в нескольких стихотворениях, в которых еще очень робко, но все же заметными чертами намечались ступени кантовского идейного мира. В „Свободомыслии страсти" (Freigeisterei der Leidenschaft) чувственный мир возмущается против неумолимой жестокости закона нравственности; в „Смирении" (Risignation) побеждает моральный мир, правда, только в том смысле, что отказ от награды за добродетель в другом мире (des Jenseits—по ту сторону) является почти насмешкой над всеми теми, кто в надежде на такую награду отказывается от чувственного наслаждения; в „Художниках" „благородство человечества" собирается вокруг искусства. Эти волнующие мысли Шиллер нашел в большой системе у Канта, но автор „Разбойников", который без надежно надорвался от немецкого убожества, нашел удовлетворение в кантовской философии. Если Шиллер, как философ, не мог сравниться с Кантом, зато он, как „активная натура" умел по-своему усвоить себе взгляды учителя.

Из царства природы Канта он сделал естественное государство, под которым он подразумевал феодально-абсолютистское государство своего времени, из кантовского царства человеческой свободы воли—„здание истинной политической свободы", и, как Кант считал мир искусства связующим звеном между царством природы и царством свободы, так Шиллер хотел перебросить мост эстетической культуры из естественного государства в буржуазное разумное государство.

Эстетические этюды, в которых прежде всего Шиллер разбирается в Канте, с радикальной последовательностью делают выводы из буржуазного права разума. Приведем несколько примеров. Так, по поводу наивной и сентиментальной поэзии, он говорит: „Такое расширение права собственности, при котором одна часть людей может погибнуть, не коренится в природе". А по поводу возвышенного он говорит: „Ничто не может быть менее достойно человека, чем терпеть насилие, так как насилие унижает его. Тот, кто совершает его над нами, делает для нас спорною не более, не менее

как человеческую природу; кто трусливо переносит его,— отказывается от своей человеческой природы". Об употреблении обыденного и низкого в искусстве он говорит: „Рабство низко, но рабское мировоззрение при свободе заслуживает презрения; но рабское занятие без такого мировоззрения, наоборот, не заслуживает презрения, скорее низкое состояние, соединенное с высокими мыслями, может перейти в возвышенное". Это—выражения, которые точно отчеканены по поводу современной пролетарской классовой борьбы.

Не потому, однако, чтобы Шиллер опять смешивал эстетику с моралью или с политикой! С тех пор, как Ницше, вместе с пошлым и бесцеремонным Калауером открыл в Шиллере „Moraltrompeter von Säckingen" [1]), всякий желторотый немецкий гений считает долгом чести вступить в храм бессмертия с какой-нибудь грубостью по отношению к Шиллеру; но те, кто придерживается еще старомодной привычки, прежде чем громить автора, прочесть его, достаточно хорошо знают, что Шиллер так же строго, как и Кант, отделял эстетику от морали и политики. Из массы доказательств здесь можно привести только место о патетическом, где Шиллер говорит, что только „варварский вкус" может рекомендовать поэтам обрабатывать „национальные сюжеты". „Очень печально было бы для греческого художественного вкуса,—говорит он, — если бы его пришлось приобретать только посредством исторических отношений в произведениях его поэтов, и далее требования моральных целей в эстетических сюжетах и вытеснение фантазии из ее законной сферы для расширения умственного кругозора—это очевидное смешение понятий". Во всяком случае, Шиллер даже пишет „о моральной пользе эстетических привычек", но и здесь он резко разграничивает эстетику и этику, чтобы провести общую мысль, что эстетическая культура косвенным образом имеет благоприятное влияние на нравственность человечества. Это такое общее место, что Шиллер отпечатал эту моральную работу для заполнения места в „Horen" [2]), но не поместил ее в собрании своих про-

---

[1]) Известное стихотворение немецкого поэта Шеффеля, жившего в 1826—1886 г. (Прим. перев.).

[2]) Журнал, издававшийся Шиллером в 1795—1797 гг. (Примеч. переводч.)

заических произведений. Выражение Канта, что предмет эстетического рассмотрения является не содержанием, а формой, у Шиллера приведено в рельефной форме: „В том и заключается истинная художественная тайна мастера, что он уничтожает материю при помощи формы". Вообще, если эстетические очерки Шиллера не всегда достигают философской глубины Канта, зато чисто-эстетические суждения, именно потому, что он был поэтом, у него богаче и более резко выражены, чем у Канта. Если идеал красоты Канта еще сильно напоминал греческие контуры Винкельмана, если даже Лессинг разделял взгляд, что власть преследует в искусстве все пошлое и низменное, зато Шиллер указывает в искусстве подобающее место всему пошлому и низменному. Он, конечно, имеет в виду, что отвратительное и низменное, внешние границы вкуса, следует применять с большой осторожностью и что они должны оправдываться важною художественною целью, но из-за этого не следует смотреть со слишком большим презрением на бедного малого. Славное открытие, что ничтожество ради самого ничтожества требует художественного изображения, могло быть сделано только в наш просвещенный век.

Поскольку Шиллер в своих эстетических очерках делал свои выводы, исходя из общих оснований разума, он шел не позади Канта, а впереди него. Возможность эстетических суждений он искал уже не в сверхчувственном „субстрате", но практически в исторической зависимости человека. Конечно, и Шиллер разделял общий предрассудок буржуазного просвещения, что оно является человеческим просвещением вообще, а не только для определенного периода времени, но, как поэт с горячим и страстным темпераментом, он инстинктивно отвергал безжизненную абстракцию в кантовской эстетической теории.

Самыми значительными из эстетических очерков Шиллера являются письма об эстетическом воспитании человека. Когда он начал их печатать, он писал Гете: „Я никогда ничего не писал о политической скорби, и то, что я говорю о ней в этих письмах, я делаю только с той целью, чтобы на вечные времена ничего больше об этом не говорить". И в самом деле, для Шиллера „политическая скорбь" есть только мостик, что-

бы ринуться с него в эстетический идеал, но этим самым этот идеал уже исторически ограничен. Историческая тайна нашей классической литературы в эстетических письмах вскрыта с такой ясностью, что в настоящее время непонятно, как буржуазная история могла когда-либо забыть решение этой загадки.

Шиллер начинает с вопроса, почему он занимается эстетическими изысканиями, когда „самое совершенное из всех художественных произведений, построение истинной политической свободы, представляет гораздо больше интереса", в такой момент, когда на политической сцене решается великая судьба человечества, „происходит великая борьба за право", в которой заинтересован всякий, кто называет себя человеком. Он отвечает, что, хотя гнилое здание естественного государства шатается, однако, в этот момент мы встречаем невосприимчивое поколение. Так говорит разочарованный автор „Разбойников", но, описывая отсутствие перспективы буржуазной классовой борьбы, Шиллер, как испуганный французским террором филистер, вдруг получает дар красноречия, Шиллер открывает „грубые и беззаконные стремления в низших и более многочисленных классах", при чем он тут же прибавляет, что и „цивилизованные классы" представляют еще более отвратительное зрелище дряблости и вырождения характера, тем более возмутительные, что источником их является сама культура.

Несомненно, у всех культурных народов бывают подобные состояния, хотя при некоторой внимательности можно заметить контраст между современной и прежней формой человечества. Пророческому взгляду поэта раскрывается различие между античным и буржуазным обществом. Шиллер пишет следующее о той Германии, которая не знала еще крупной промышленности и только кое-что о мануфактуре: „Вечно прикованный к ничтожной частице целого, человек сам превращается только в частицу; вечно слыша только монотонное скрипение колеса, он никогда не развивает гармонии своего существа и, вместо того, чтобы носить в себе отпечаток природы, он становится отпечатком своего занятия, своей науки". Шиллер не разражается по этому поводу реакционными жалобами. Наоборот, он говорит: „Для развития в человеке разнообразных способностей не было другого средства, как противопоставление их друг - другу. Этот антагонизм сил

является великим орудием культуры. Но,—прибавляет Шиллер,—только орудием, и, пока он существует, мы находимся еще только на пути к культуре. Как бы много ни давало для мира в целом раздельное о б р а з о в а н и е человеческих сил, личности, однако, страдают под проклятием этой мировой цели. Хотя при посредстве гимнастики вырабатываются атлеты, но красота вырабатывается только свободным и гармоническим развитием членов. Точно так же и напряжение отдельных умственных сил может дать хотя и необыкновенных людей, но только их гармоническая культура может дать счастливых и совершенных людей. И в каком отношении стояли бы мы в таком случае к прошлому и к будущей эпохе, если бы образование человеческой натуры требовало такой жертвы? Мы были бы рабами человечества, мы бы в течение нескольких тысячелетий исполняли для него эту рабскую работу и запечатлели бы в нашей изувеченной природе позорные следы этого рабского прислуживания,—чтобы следующее поколение в блаженном ничегонеделании могло заботиться о своем нравственном выздоровлении и предоставить свободный рост человечеству". Шиллер и здесь беспощадно делает выводы из буржуазного права разума, и не его вина, если буржуазный разум на полпути затерялся в буржуазной выгоде и ничего не хочет знать о „государствах будущего", в которых может развернуться „свободный рост человечества".

Но если эта цель, по мнению Шиллера, не может быть достигнута борьбой между „низкими" и „цивилизованными классами", то она не может также быть достигнута через естественное государство, абсолютно-феодальное государство, варварская грубость и непоправимая устарелость которого красноречиво характеризуют эстетические письма. Похоже на то, что Шиллер в тумане наступающего столетия прочел решения прусских дисциплинарных судов, с одной стороны, по делам Лейста и Велана, с другой—Кирхнера и Миллера, когда написал едкую эпиграмму, что естественное государство скорее решится—а кто может против этого возразить?—разделить власть с Венерой Киферийской, богиней сладострастного наслаждения, чем с Венерой Уранией, возвышенной небожительницей. Таким образом, Шиллер приходит к заключению, что для решения политической проблемы нужно пройти через эсте-

тическую проблему, что путь к свободе идет через красоту. Насколько ясно эстетические письма Шиллера показывают, почему буржуазная освободительная борьба в Германии должна была проявиться в области искусства, настолько же они, конечно, теряют почву при попытке найти путь от эстетической красоты к политической свободе. Уже в десятом письме Шиллер сознается, что ответ не может еще решить подобного вопроса, и чем он больше погружается в свои глубокомысленные исследования, тем больше средство становится для него целью. Он старается еще сохранить свою основную мысль в положении: „В своем физическом состоянии человек чувствует только власть природы, от этой власти он освобождается в эстетическом состоянии, и он побеждает ее в моральном"; но эстетические письма все же заканчиваются „эстетическим государством", как конечной целью. „Вкус окутывает своим мягким покровом физические потребности, которые в своей неприкрытой наготе оскорбляют достоинство свободных умов, и в приятной иллюзии свободы скрывает от нас позорное родство с материей. Окрыленное ею пресмыкающееся продажное искусство поднимается из праха, от прикосновения его жезла спадают оковы с крепостных, как с живых, так и с мертвых... Здесь, таким образом, в царстве эстетического сияния исполняется идеал равенства, осуществление которого мечтатель хотел бы видеть по существу, и если правда, что красивый тон раньше и наиболее совершенно созревает вблизи престола, то и здесь пришлось бы признать счастливую судьбу, которая часто лишь потому как-будто ограничивает человека в действительности, чтобы толкнуть его в идеальный мир". Таким образом, Шиллер возвращается в кантовский идеал и, если угодно, бежит туда, храбро защищаясь от „ограничивающей действительности" и спасая кантовскую спекуляцию, перенося ее туда, где ей по существу и надо быть,— в мир поэзии. Непосредственно за эстетическими письмами Шиллера идут его философские стихотворения, в которых он высмеивает эстетическое освобождение, как единственное спасение из вечного конфликта „между чувственным счастьем и душевным покоем".

Об этих стихотворениях говорит Ланге в своей статье, которую О. А. Элиссен, его достойный биограф, напечатал

в школьном издании. Для целей обучения, конечно, эта маленькая работа не содержит, собственно, ничего нового, по крайней мере, для того, кто знаком с „Историей материализма“ Ланге, тем не менее, издание ее заслуживает признательности, как потому, что она объясняет очень значительные, но малопонятные стихотворения, так и потому, что она проливает более яркий, если не новый, свет на точку зрения Ланге. Из этой маленькой статьи гораздо яснее видно, чем из его большого произведения, которое иногда слишком утомительно и бесплодно занимается „вещью в себе“, что понимал под „возвращениями к Канту“ самый выдающийся из современных буржуазных нео-кантианцев. Здесь Ланге совершенно ясно говорит: „У Канта критика и спекуляция самым тесным образом слились. С виду он только критик, а все же он обосновывает спекуляцию, которая не только создает для нас вечные и просто необходимые идеи, но еще и претендует расположить всю науку соответственно этим идеям“. В этом Ланге видит не науку, а поэзию; это, в сущности, эстетически приятная потребность, не удовлетворенная плоским и грубым материализмом пятидесятых годов, которая привела сына евангелического пастора Ланге назад к Канту и еще больше—к поэту-философу Шиллеру.

Ланге стоял практически слишком близко к решительной класовой борьбе этого столетия, чтобы признать идеализм Канта в какой-нибудь научной форме. Так как он проистекал из невозможности политической борьбы, то он должен был в тот момент, когда политическая борьба стала возможной, превратиться в „чрезмерное убожество“, как справедливо и резко выразился Маркс. И если бы Ланге был знаком с историческим материализмом, то у него не осталось бы того „высшего и последнего сомнения“, которым успокоил его кантовский идеал, как творчество, в шиллеровской эстетической мастерской форме.

Эстетические заметки.

Фихте и Нибур спорили как-то относительно того, мог ли самый богатый поэтический талант создать законченное произведение искусства во времена Александра Македонского. Философ Фихте дал на это утвердительный ответ, историк Нибур — отрицательный. В общей форме вопрос этот сводится к зависимости искусства определенной эпохи от бытовых условий жизни. Едва ли кто-нибудь в настоящее время поставит вопрос в такой общей форме; не подлежит никакому сомнению, что историческое развитие искусства и художественного вкуса находится в самом тесном взаимодействии с историческим развитием всех других человеческих способностей.

Но если это перестало быть вопросом, зато формы зависимости являются еще очень спорными. Правда, уже Винкельман старался вывести древнегреческое искусство из естественных, главным образом, климатических условий страны, при которых оно процветало; также и Гердер говорит, что климат, образ жизни, промышленность греков вызывали необходимость в некоторых искусствах. Такой способ объяснения в искусстве гораздо понятнее, чем в религии или философии. Нет надобности подробно доказывать, как тесно связано всякое изобразительное искусство с техническим развитием, которое предполагает производство и воспроизведение человеческой жизни. Но все же идеалистическое понимание истории сводится к тому, что в искусстве, как однажды выразился Штейгер, духовное влияние прежних культур гораздо сильнее всех материальных интересов. Оставляя в стороне неловкую форму выражения, это положение верно как-раз в обратном смысле: несмотря на духовное влияние минувших культур, которого ни в коем слу-

чае нельзя отрицать с точки зрения исторического материализма, способ производства материальной жизни обусловливает художественный процесс жизни.

Если есть период искусства, к которому с уверенностью можно применить утверждение Штейгера, то это—наша классическая литература. Она отвернулась от экономической и политической классовой борьбы своего времени, как мы видели это из эстетических заметок Шиллера, бросилась в мир эстетических призраков, и было бы большой ошибкой утверждать, что она черпала свою силу в образованном бюргерстве. Масса этого бюргерства относилась к нашим классикам скорее со злобным недоброжелательством или, в лучшим случае, с тупым равнодушием. „Оры" Шиллера, где сотрудничали Гете, Гердер, Фихте, оба Гумбольдта, прекратились на третьем году за недостатком читателей, между тем орган для „образованных" филистеров в своем пятьдесят пятом томе следующим образом выражается о работах Шиллера для „Ор": „Его стиль не что иное, как отвратительная смесь имеющих ученый вид, абстрактных, хитроумных фраз, длинный ряд реторических вычурностей и утомительных антитез". Философские стихотворения Шиллера, которые вызывали величайший восторг Гете, Александра фон-Гумбольдта и А. В. Шлегеля, от которых и теперь еще сильнее бьется сердце у всякого натуралистического эстета, были вообще встречены с ледяным равнодушием. Если угодно составить представление о том, с какой варварской подлостью приходилось бороться Шиллеру и Гете внутри буржуазного класса, надо прочесть их „Ксении". Если наши классики хотели продолжать художественное творчество, то им надо было обратиться к „минувшим культурам", и всякая ходкая история литературы обыкновенно считает Гомера и Шекспира теми путеводными звездами, которые сияли им ярче него.

Но почему именно эти звезды? Ответ, что Гете и Шиллер в Гомере и Шекспире видели величайших поэтов мировой литературы, опять переносит нас в область субъективного вкуса. Но если мы представим себе, какие оковы должны были разбить наши классики, чтобы основать самостоятельное немецкое искусство, то мы опять наталкиваемся на субъективную побудительную причину вкуса. Они должны были покончить с художественными вкусами не столько французской нации, сколько

французского двора, который с середины семнадцатого до середины восемнадцатого столетия в области искусства усердно культивируемый маленькими немецкими деспотами, являлся воплощением национального унижения. Я говорю: не столько французской нации, сколько французского двора, потому что даже Лессинг, разделывая одного французского поэта, говорит о „жалком вкусе его нации". Здесь надо, в противовес идеалистической истории литературы, делать точные разграничения. Наши классики охотно поддавались влиянию буржуазно-революционной литературы французов. Руссо имел очень сильное влияние на Канта и Шиллера, Дидро—на Лессинга, Винкельман читал почти ежедневно своего Бейля и своего Монтескье, Виланд говорил так же хорошо по-французски, как по-немецки, Гете и Лессинг думали даже выступать как французские писатели. Французский образец вообще содействовал развитию ясной пластической немецкой прозы. Наши классики восставали против французской искусственной поэзии, которая со времен Людовика XIV находилась под исключительным придворным влиянием, даже еще у Вольтера, хотя у него уже меньше, чем у Расина. Шиллер ясно и кратко изобразил это отношение в стихах:

Denn dort, wo Sklaven knien, Despoten walten,
Wo sich die eitle Aftergrösse bläht,
Da kann die Kunst das Edle nicht gestalten,
Von keinen Ludwig wird es ansgesät

И затем обратная сторона:

Selbst in der Künste Heiligtum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,
Und auf der Spur des Griechen und des Briten
Ist er dem besten Ruhme nachgeschritten.

В борьбе с французской придворной поэзией наши классики напали на след „грека" и „британца". Со времен Данте, который, кроме Виргилия, знал еще несколько второстепенных латинских писателей, и Петрарки, издавшего целую библиотеку латинских классиков, но пренебрежительно относившегося к греческой литературе, даже после того, как в конце своей жизни он изучил греческий язык, романские нации ставили латинскую

образованность выше греческой, Виргилия—выше Гомера. Они чувствовали себя наследницами властителя мира—Рима, традиции которого никогда не исчезали вполне в самой Италии, в той самой Италии, которая в конце средних веков стала форпостом капиталистического способа производства. Прообраз свой эпоха Людовика XIV видела не в веке Перикла, а в веке Августа.

Придворной изнеженной культуре этой эпохи наши классики противопоставили простую неиспорченную природу, глубокое дыхание которой они чувствовали не в римской древности, а в греческой, не у Виргилия, а у Гомера „Природа сама по себе бесконечно богата, и она одна создает великого художника... Я не хочу больше, чтобы мной руководили, ободряли меня, возбуждали меня; в этом сердце довольно своего собственного огня! Мне нужна колыбельная песня, а это есть в изобилии в моем Гомере",—говорит Гете-Вертер. Не только к одному Гете, но и к Винкельману, к Гердеру, Лессингу относятся слова Шиллера: „Смотри, солнце Гомера улыбается и нам". Но, как оно им улыбалось, это нигде так ярко не заметно, как у Гете.

Поэтические произведения, которые Гете создал в гомеровском духе, „Страдания молодого Вертера" и „Герман и Доротея", принадлежат к самым ярким звездам в венце его славы. Но они всеми своими фибрами, тончайшими своими нервами коренятся в почве его времени; невозможность Вертера в греческой древности доказал уже Лессинг сейчас же после появления романа. Наоборот, когда Гете однажды пришла мысль писать, как Гомер, когда он захотел продолжать Илиаду в таких стихах, которые могли бы быть написаны Гомером, он написал несколько сот гекзаметров, относительно которых сведущий современник заметил, что почти ни один из них не мог бы быть написан Гомером. Это мнение с тех пор часто повторялось и почти не оспаривалось. Это удивительно верно: в искусстве духовное влияние минувших культур должно быть, правда, сильнее, чем материальные условия! Даже на таком гении отражается это влияние, если он творит, черпая материал из своей социальной среды. Но даже такой гений, как Гете, даст не больше плохого школьного упражнения, если он захочет оторваться от своей социальной среды, чтобы целиком поддаться духовному влиянию минувших культур. И таково

общее положение как в искусстве, так и в религии, и в философии, и во всех других духовных дисциплинах; идеологические традиции тоже оказывают свое влияние, чего, мы должны это повторить еще раз, исторический материализм никогда не отрицал, но они действуют, как солнце, дождь или ветер на дерево, корни которого проникли в грубую почву материальных условий экономического способа производства данного социального состояния.

Более сложно, чем у Гомера, но зато и более поучительно во всех отношениях обстоят дела у Шекспира, другой путеводной звезды нашей классической поэзии. Ни о каком другом поэте не утверждали так настойчиво и так часто, что он оторван от исторической условности, от всех ограничений времени и пространства. Немецкие эстеты когда-то любили говорить, что Шекспир—могучий гений, который на границе средних веков и нового времени, только слегка касаясь своей нации и своей эпохи, на столетия опередил свою эпоху и шел своим особенным путем. И Гете устами своего Вильгельма Мейстера говорит о драмах Шекспира, что кажется, будто стоишь перед огромной раскрытой книгой судеб, в которой шумит ветер самой бурной жизни, быстро и мощно переворачивая ее листы. Позже Гете дал более меткую картину: „Произведения Шекспира напоминают большую оживленную ярмарку, и этим богатством он обязан своему отечеству. Везде Англия, окруженная морями, окутанная туманами и облаками, деятельная во всех направлениях".

Но в этой Англии Шекспир был тесно связан с театром, как акционер, директор, актер, поэт, ненавидимый и преследуемый реакционно настроенным классом буржуазии. Его Англия—это стремящаяся к мировому господству, но вместе с тем старая, веселая, романтическая Англия. В его английских исторических драмах едва заметно проходят средневековые феодальные драки, но ничто не напоминает о великой хартии вольностей, о расцветающем благодаря промышленности и торговле среднем классе. То, что есть поучительного в истории Англии от короля Иоанна до Генриха VIII в смысле возникновения современной буржуазии, Шекспир обходит совершенным молчанием.

Английская сцена во времена Шекспира жила расположением двора и дворянства, хотя и не была придворной, аристократи-

ческой сценой, официально признанным членом национальной жизни. Она черпала свою силу из жизни первого и в то время единственного мирового города, из жизни стремившейся вдаль и все же полной, нетронутой феодально-романтической силы. Она питала смертельную вражду к мещанскому классу, который вел свою освободительную борьбу под религиозным знаменем и проклинал театр, как средоточие греховной порочности. Только этим объясняется, но объясняется исчерпывающе, что такой поэт, как Шекспир, был совершенно забыт на своей родине, что через сто лет после его смерти мещанская драма развивалась совершенно независимо от него такими авторами, как Лило и Мур, которые в художественном отношении были настолько ниже его, насколько они превосходили его в понимании мещанского духа, что во Франции Дидро, в Германии Лессинг являлись в мещанской драме продолжателями не Шекспира, а Лило и Мура.

На континенте Шекспир стал известен только благодаря Вольтеру, который, хотя сам был воспитан во французско-придворном вкусе, порицал „варварские вольности" английского драматурга, но в других отношениях, по крайней мере, в свои молодые годы, не относился к нему так неразумно-отрицательно, как это утверждают наши мещанские историки литературы. И Лессинг также отчасти повинен в этих крайностях. Только благодаря Вольтеру он обратил внимание на Шекспира, но зато потом это заставило его вытеснить Вольтера Шекспиром. При этом не обошлось без некоторой несправедливости. Лессинг сам, как и Гете и Шиллер, относился не без некоторого ропота к немецкой шекспиромании. Тем не менее, столетняя история немецкого культа Шекспира так интересна для вопроса об объективных побудительных причинах вкуса, что на ней стоит остановиться.

Первый период этого культа длился всю последнюю треть восемнадцатого столетия. В это время Шекспир рассматривался с чисто-эстетической стороны, как образец, выставлявшийся для посрамления французского художественного вкуса. Лессинг в своих литературных письмах уже отметил решающую точку зрения, которая в Германии выдвинула сперва Шекспира, чтобы бороться против благопристойности, нежности, влюбленности во французской драме. Лессинг оттенял великое, страшное,

меланхолическое у Шекспира. Он ясно видел, что у Шекспира нет ничего общего с его излюбленными греками, но он очень хорошо чувствовал, что театр Шекспира одной ногой стоит еще в германском средневековье; наши старые драматические произведения больше имеют общего со вкусом англичан, чем французов,—говорил Лессинг. Он приводил доктора Фауста в доказательство того, что „наши пьесы действительно содержат в себе очень много английского". Это чувство побудило Гете драматизировать Геца фон-Берлихингена в шекспировском духе, но при этом надо заметить, что Гец не имеет другого вида под звездой Шекспира, чем Вертер под звездой Гомера. Уже то, что Гец совершенно не считается со сценическим изображением, решительно отличает его от Шекспира, который прежде всего был театральным писателем. Многочисленные подражатели Геца только не считались с его „неправильностями" у английского драматурга. Это были „поверхностные умы" Канта, которые хотели казаться гениями, потому что парадировали на бешеной лошади. Не менее решительно Лессинг и Шиллер предостерегали от одностороннего подражания Шекспиру: как мало напоминает „Эмилия Галотти" Шекспира, несмотря на то, что она написана в такое время, когда Лессинг в „Гамбургской драматургии", восхвалял Шекспира в еще более сильных выражениях, чем за десять лет до этого в литературных письмах!

Совершенно другой характер принял немецкий культ Шекспира в первой трети девятнадцатого столетия. Романтическая школа коренилась в феодальном ответе Восточной Европы на буржуазный натиск Западной Европы, в которой имела свои корни классическая школа. Она стремилась назад в средние века и сильнее всего боролась против самых буржуазных из наших классиков, Лессинга и Шиллера. Но и Гете был для нее слишком греком и язычником, чтобы она не хвалила его больше языком, чем сердцем. Бедная творческими умами, она нуждалась в великих образцах, а к тому же она стояла слишком близко к современному образованию, чтобы не видеть, что со всеми хвалебными гимнами искусству, возникшему из феодально-католически средневекового духа, далеко не уедешь. Таким образом, и она обратилась к Шекспиру, но с совершенно другой стороны, чем классики. То, что последние в Шекспире более или менее отбрасывали фантастический, романтический,

беспорядочный элемент, „волшебную лунную ночь“ средних веков, именно эта романтика отмечала в Шекспире, как проявление истинной гениальности. Кроме того, враждебное отношение Шекспира к революционному мещанству давало ей гораздо большую возможность содействовать его историческому пониманию, чем это было сделано классиками,—превосходно произвести переводы, основательно изучить состояние английской сцены при Шекспире. Стареющий Гете, единственный из классиков, который пережил еще расцвет романтического культа Шекспира, огорченно замечал: Шекспир без конца! и преднамеренно укрывался в эстетическом тумане. Он находил, что Шекспир вовсе не был драматургом, что пьесы его представляют „в высшей степени интересные сказки, переданные несколькими лицами“. По его мнению, Шекспир в короткое время может быть совершенно вытеснен из немецкого театра, что не было бы большим несчастием. Одинокий или дружеский читатель получит от него тем более чистое наслаждение.

Наконец, третий период немецкого культа Шекспира приходится на вторую треть XIX столетия. В это время к одной и той же цели шли два течения различного происхождения. Под влиянием июльской революции более выдающиеся умы литературно-образованной буржуазии отчаялись в эстетических идеалах Гете и Шиллера, в осуществимости того пути который должен вести от красоты к свободе; но так как еще не открывалась возможность практической политической борьбы, то они утешились на Шекспире, как на поэте великих исторических и политических деяний. Этот взгляд, временно прерванный революцией 1848 г., во время отрезвления (Katzenjammer) контр-революции, был выражен Гервинусом в его характерной фразе, что Шекспир, обладая преимуществами Гете и Шиллера, он был свободен от их недостатков. При этом гегелианская эстетика стала слишком восторгаться Шекспиром. Для нее искусство было символом „абсолютной идеи“. Соответственно этому высшая форма искусства была исторической трагедией, которая над гибелью личностей победоносно возносит идеи. Обращение к Шекспиру при этом было тем более понятно, что в его драмы гораздо легче было контрабандой ввести „идею“, чем в более близкие к нам драмы Гете и Шиллера; и из этой возможности сделано было самое большое употре-

бление и даже злоупотребление. Во всяком случае, Фишер, самый выдающийся эстетик гегелианской школы, высказывал такое же мнение, как Гервинус, а именно, что Гете занимался только неизменной областью личной жизни, но разрабатывал ее с полным искусством и правдивостью. Шиллер овладел более высокой политико-исторической областью, но разработал ее не вполне удовлетворительно и слишком субъективно; Шекспир, наоборот, обрабатывал исторический материал так же мастерски, как Гете—низменный.

Вершины своей этот третий период немецкого культа Шекспира достиг в 1864 г., когда праздновалось трехстолетие рождения поэта. „При всем единодушии чрезмерного возвеличения, как несовместимы были эпитеты, которые давались поэту, как странны и причудливы способы понимания его произведений! Казалось, что вернулось чудо первого праздника троицы,—дар речи. Это был один хвалебный гимн, но каждый понимал поэта на своем родном языке". Так выразился Румелин, который со здравым человеческим смыслом „простого смертного, читателя и любителя", разбирался в этом смешении языков, стараясь понять произведения Шекспира из жизни народа и эпохи поэта. Конечно, очерки Румелина о Шекспире, несмотря на их достоинства, не имели бы того влияния, которые они оказали, несмотря на их пробелы и слабые стороны, если бы они не появились в надлежащее время, именно в такой момент, когда экономическая и политическая классовая борьба так сильно проявилась в Германии, что нигде больше не чувствовалось потребности в эстетическом „святом заступнике".

Достаточно нескольких фактов, чтобы объснить, почему движущей силой развития эстетического вкуса в Германии в течение более чем ста лет было общее национальное развитие, т.-е. в конечном счете переворот в экономических способах производства. Во всяком случае, их достаточно, чтобы показать, насколько материалистическое понимание истории далеко от того, чтобы все подводить под одну материальную мерку. В самом деле, Гракх никогда так смело не жаловался на заблуждение, чем когда идеалистические историки упрекали исторический материализм в том, что составляло их собственную неисправимую ошибку,—в стремлении все механически схематизировать, подвести под один шаблон.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИРИКА

Гервег. Фрейлиграт. Гейне.

История социалистической лирики еще не написана, и даже не приходится ожидать, чтобы она была написана в близком будущем или вообще когда бы то ни было. Если идея социализма не совсем еще определена в политической и научной области, то тем более это относится к области эстетики. Понимать под социалистической лирикой лишь такие стихотворения, которые носят на себе какую-нибудь печать социалистического партийного направления, было бы так же неправильно, как было бы неправильно причислять к ней все стихотворения, в которых мечутся громы на окружающие поэта социальные условия.

Чтобы говорить о социалистической лирике, не расплываясь до бесконечности, надо прежде всего точнее определить самое понятие. Здесь речь будет итти лишь о трех немецких поэтах, и притом лишь с определенной точки зрения, ибо просто так нельзя считать социалистическими лириками даже Гервега, или Фрейлиграта, или Гейне. Но они находились в более или менее близких отношениях с руководящими умами германской социал-демократии, с Марксом и Лассалем, и это не осталось без влияния на их поэтическое творчество. Да послужит исследование этих взаимоотношений небольшим вкладом в историю германского социализма.

Внешним толчком к этому исследованию послужили вышедшие недавно в свет издания: биография Гервега, переписка Фрейлиграта с Марксом и, наконец, письма Гейне и к нему, опубликованные из числа оставшихся в наследство от этого поэта.

I.

Биография Гервега, написанная Виктором Флери [1]), представляет собою прилежный и тщательный труд, который не следует меньше приветствовать от того, что французский писатель уплатил немецкому поэту долг чести, который немецкие писатели уже давно должны были бы ему уплатить.

В „золотой библиотеке" классиков, выпускаемой немецким издательством Бонг, появилось, правда, хорошее и дешовое издание сочинений Гервега, но предпосланное ему жизнеописание недостойно поэта: втиснутое в чрезвычайно узкие рамки новогерманского имперского патриотизма, оно производит впечатление карикатуры. Точно так же опубликованные Марселем Гервегом произведения из наследия его отца приносят больше ущерба памяти поэта, чем оберегают ее от мнимого или действительного неуважения. Трудно придумать более неудачный прием, чем освещение горькой участи поэта при помощи злобных намеков на революционных борцов, на долю которых выпал более счастливый жребий, чем на долю Гервега.

Всего этого нет в биографии Флери. При ее составлении были осторожно использованы все доступные источники, и она не лишена духа критики, без которой хорошая биография так же не может обойтись, как без сочувственного отношения к ее герою. В общем это жизнеописание оставляет исключительно грустное впечатление. Гервег принадлежал к тем блестящим, но несчастливым талантам, которые в своем первом выступлении отдают лучшее или даже все из того, что они могут дать. В его жизни не было знойного лета и богатой плодами осени и даже согревающего в зимнюю пору огня очага. Была лишь короткая лучистая весна, а затем пришла долгая ночь, бедная трудами и бедная радостями.

„Стихотворения живого человека", появившиеся летом 1841 года в Цюрихе, с шумным успехом завоевали сердца немцев. Они сумели воспеть и высказать то, что великий народ думал и чувствовал при своем первом неуверенном пробуждении к исторической жизни. Бушующая и волнующая

[1]) Fleury, „Le poète Georges Herwegh", Paris, Edouard Cornély, 1912, Gr. 8°, p. 387.

тревога, которою они были проникнуты, чрезвычайно точно отразила в себе настроения нации, которая начала приходить в себя. К этому надо прибавить блестящую форму, которая после эстетических шатаний Молодой Германии снова приблизилась к традициям классицизма, которая, будучи выработана на строгих ритмах Платена, часто все же очень удачно попадала в тон народной песни, которая умела играть на всех струнах—от дикой боевой песни „Вырывайте кресты из земли, обратите вы все их в мечи“ до грустной элегии „Я хотел бы умереть, как вечерняя заря, как день угасает последним зноем“. Среди великолепных, совершенных по форме сонетов сборника находятся настоящие перлы немецкой поэзии, как сонеты к Гельдерлинку и Шелли, и разнообразные отклики на современную философию, так как Гервег, шваб по рождению, недаром в течение нескольких семестров состоял студентом тюбингенской протестантской семинарии.

Он сам, повидимому, преуменьшал национальное значение своих стихотворений, заявив себя вскоре после их выхода в свет приверженцем партии. Это произошло в связи с заявлением Фрейлиграта, что поэт стоит на более высоком посту, чем на страже партии. Этим Фрейлиграт, по существу, не думал выставлять какой-нибудь принцип или программу, а хотел только оправдаться в том, что прославил смерть одного испанского роялиста. Но он был доволен, что его фраза была использована против политической лирики Гервега, а Гервег ответил на это своей задорной песней, посвященной партии, которой одной достаточно, чтобы увенчать его лаврами. Этот поэтический спор не следует определять понятиями нашей эпохи. Замкнутых партий в то время в Германии вообще не было, и то, что Гервег вел, как борьбу партии, было лишь борьбой против абсолютистско-феодальной реакции, которая свинцовой тяжестью давила на жизнь Германии.

Поскольку, однако, в этом нарастающем возмущении уже можно различить отдельные направления, Гервег ближе всего стоял к радикальным младогегелианцам. Правда, Фридрих Фишер очень резко раскритиковал „Стихотворения живого человека“, но лишь с односторонне-эстетической точки зрения. Зато Руге в „Германских Ежегодниках“ с торжеством расхвалил их, и с неменьшей радостью приветствовала молодого

поэта „Рейнская Газета“. На ее столбцах впервые появилась его песня партии. Сам Гервег намеревался—после непродолжительного пребывания в Париже, где Гейне приветствовал его как „железного жаворонка“,—издавать в Цюрихе „Германский Вестник“, ежемесячник такого же направления, как „Германские Ежегодники“. Чтобы привлечь сотрудников в издание, он предпринял осенью 1842 года поездку в Германию, которая превратилась для него в непрерывное триумфальное шествие.

В Кёльн он попал как-раз к тому времени, когда Маркс готовился из самого выдающегося сотрудника „Рейнской Газеты“ стать ее главным редактором. Гервегу тогда было 25 лет, Марксу—24. Они скоро подружились, и судьбы их после этого странным образом сплелись. В Дрездене Гервег не менее быстро сдружился с Руге, который был на 15 лет старше его, и они вдвоем поехали в Берлин, где они резко столкнулись с Бруно Бауэром и его последователями, так-называемыми „вольными“, пугавшими кротких филистеров прусской столицы тем, что своими цыганскими поступками они разыгрывали из себя одичавших филистеров.

„Вольные“ находились в более или менее близких отношениях с „Рейнской Газетой“, но Марксу, который уже принимал серьезное участие в политической борьбе, которому приходилось „с утра до ночи вести ужаснейшие споры с цензурой и выносить министерские писания, обер-президентские жалобы, обвинения ландтага, претензии акционеров и т. д., и т. д.“, скоро надоело „берлинское ветрогонство“. Письмо Гервега положило этому конец. „Этой революционной романтикой, этой жаждой гениальности, этим самохвальством,—писал он в одном письме без даты из Берлина в Кёльн,—они компрометируют наше дело и партию. Руге и я, мы сказали им это без обиняков. За это они на нас обиделись, и пусть! Мне бы не хотелось выступить п р о т и в них, поэтому прошу вас поместить в „Рейнской Газете“ заметку, в которой дело было бы представлено в его истинном свете. Если я не посещал общество вольных, отдельные члены которого в большинстве случаев прекрасные люди, то не потому, что я стою за другое дело, а исключительно потому, что я ненавижу и нахожу смешной эту ветренность, это манерничанье в их выступлениях, это

слепое подражание французским клубам, при всем моем уважении к французской революции и восхищении ею, так как я желаю быть свободным и от авторитета этой революции". Маркс исполнил желание Гервега: 29-го ноября в „Рейнской Газете" появилась датированная 25-м ноября заметка из Берлина, в которой почти дословно были повторены выражения Гервега. Этим Маркс, со своей стороны, тоже порвал с берлинскими „вольными" и, в частности, с Бруно Бауэром, бывшим до того времени его ближайшим соратником. Как-раз в это время он впервые встретился с Фридрихом Энгельсом, посетившим редакцию „Рейнской Газеты" на своем пути в Манчестер. Они встретились очень холодно, так как Энгельс явился прямо из кругов берлинских „вольных".

Еще прежде, чем „Рейнская Газета" с заметкой Гервега могла попасть в Берлин, „вольные" отомстили поэту. Они высмеяли его обручение с дочерью одного богатого купца, состоявшееся вскоре после того, как он указал в своих песнях, что все его богатство лишь в них, и те самые люди, которые впоследствии все пристроились в официозной или реакционной прессе, прикинулись ярыми республиканцами в связи с аудиенцией, которую Гервег имел у короля Фридриха-Вильгельма IV.

История этой аудиенции покрыта мраком, рассеять который теперь уж вряд ли удастся. Вероятнее всего, что у короля было сильное желание повидать прославленного героя дня, так как он любил иногда приводить двор в смущение и к тому же был достаточно просвещенным в вопросах эстетики, чтобы оценить стихотворения Гервега, подобно тому, как он сохранял незыблемую любовь также к „Книге песен" Гейне. Его лейб-медик Шенлейн, родом швейцарец, которому Гервег привез поклоны из Цюриха, вздумал тогда услужить королю и сделать возможным осуществление его желания, заявив, что у Гервега такая же сильная потребность повидать короля, как у того повидать поэта. Перед Гервегом Шенлейн разыграл такую же игру, сообщив о настоятельном желании короля, и склонил его таким образом пуститься на это рискованное дело. Возможно, конечно, что Гервег не заставил себя долго упрашивать, так как ему могло быть лестно получить отличие перед всем светом от короля, суды которого наложили запрещение

на его стихотворения. К тому же он был еще достаточно молод для того, чтобы его могла занять мысль о роли маркиза Позы.

В таком духе объяснил поведение Гервега уже Фридрих Фишер. „Неопытный молодой человек не принял во внимание, что ему можно будет только отвечать, когда его спросят, что другая сторона легко сможет подготовиться заранее и провести сцену, которая будет лишь в ее пользу, когда об этом будет написано в газетах". Этим было затронуто обстоятельство, повлекшее за собою роковые последствия, хотя сам по себе факт аудиенции не имеет никакого значения. Король бросил несколько крылатых фраз, из которых фраза о „благонамеренной оппозиции", которую он, якобы, „любит", часто впоследствии цитировалась, в то время как поэту оставалось только смущаться и конфузиться. По этому поводу насмешкам со стороны берлинских „вольных" не было конца.

Это было для Гервега тем более неприятно, что до этого он был опьянен похвалами. В Кенигсберге, куда он проехал, продолжая свое путешествие, он узнал, что прусские министры заблаговременно запретили намеченный им к изданию журнал, еще раньше, чем был напечатан хоть один лист этого журнала. Тогда ему пришла неудачная мысль в полужалобном, полудерзком письме к королю высказать задним числом то, что он должен был или хотел высказать, но, во всяком случае, не высказал на аудиенции. „Слово с глаза на глаз" было составлено не совсем искусно и к тому же, вопреки желанию Гервега, попало на страницы лейпцигской газеты, благодаря нескромности одного кенигсбергского приятеля Гервега, которому он дал письмо в копии.

Совсем не королевский ответ короля состоял в высылке Гервега из Пруссии и в новых оковах, наложенных на прессу после того, как в течение более года она имела возможность несколько расправить крылья, благодаря смягченной цензорской инструкции. „Германские Ежегодники" и „Рейнская Газета" были не только стеснены, но и совершенно задушены. Тем не менее, Маркс и Руге были, пожалуй, единственными писателями, которые не набросились с неистовством на Гервега, как на виновника всех бед. „Толпа хулителей-прислужников и гнилые яблоки вместо венков",—как подсмеивался Гейне. Даже Фрейлиграт принял участие в этом оглушительном шуме.

Никому из проявлявших свое моральное возмущение не пришло в голову, что некоторая снисходительность цензуры, продержавшаяся более года, явилась следствием не более как романтического каприза короля, который вскоре должен был уступить место другому романтическому капризу. То, что эта подоплека так-называемой „свободы печати" распалась от такого легкого толчка, каким в конечном счете было письмо Гервега к королю, доказывало лишь, как она вообще была непрочна, а те, кто подняли крик по поводу незрелого письма Гервега, показали, что сами они еще более незрелы, если могли изливать свою злобу на поэта, а не на короля.

Для самого Гервега эта злополучная травля явилась роковой. Он никогда не мог забыть своего низвержения с такой большой высоты. Он был слишком неопытен, чтобы уяснить себе, что его быстрое возвышение и еще более быстрое падение в конечном счете явились следствием одной и той же причины—отсутствия у нации политической ясности и тренировки. Ту радостно-гордую уверенность в победе свободы, которая одухотворяет его первые стихотворения, он утерял навсегда. Редко юношеская неосмотрительность бывала так жестоко наказана, как в этом случае. Мучительная смесь фатального равнодушия и придушенной злобы проникала с тех пор все его поступки и в немалой степени также и произведения.

По возвращении в Швейцарию в январе 1843 года он и здесь был встречен довольно сурово. В Цюрихе власть была в руках консерваторов, которые выслали его из боязни перед германским послом, и этим была решена его участь. С большим трудом удалось Гервегу вступить в Базельском кантоне в швейцарское подданство. Женитьба на Эмме Зигмунд в марте 1843 года освободила его от материальных забот. После продолжительного путешествия он осенью того же года переехал на постоянное жительство в Париж.

Здесь он снова встретился с Марксом и Руге, собиравшимися издавать немецко-французские ежегодники. Гервег явился до некоторой степени членом троицы, ибо и у него была уничтожена еще в зародыше философско-политическая газета. Но его участие в новом начинании ограничилось одним малозначительным стихотворением. Затем он занялся новым сборником своих стихотворений и выпустил его в конце 1843 года,

в виде второго тома „Стихотворений живого человека", однако, имевшего далеко не такой успех, как первый том. При некоторой внимательности можно легко отличить в сборнике, что было написано до и что после прусской катастрофы. „Утренний призыв", „Песнь Шампани", „Флотская песнь" еще целиком относятся к первому периоду, равно как и трогательные стихотворения о бедном Якове и больной Лизе, которые часто причисляли к социалистической лирике, хотя и не с бо́льшим основанием, чем некоторые стихотворения Беранже или даже Шамиссо. Ко второму периоду относятся, главным образом, ксении, занимающие в этом томе примерно такое же место, как в первом томе сонеты. Это по большей части едкие сатирические стихи, совершенно не соответствующие прежней манере его писания. По ним можно ясно видеть, что гнев, который поэт изливает на других, в конечном счете является лишь гневом на самого себя. Исключение составляет лишь последнее стихотворение в этом томе. В нем поэт в вдохновенных и сильных терцинах разделывает Фридриха-Вильгельма IV. Эти стихи звучны, остроумны и содержат в себе пророческие предсказания.

Хотя Гервег не принимал участия в общей работе с Марксом и Руге, он, тем не менее, сыграл роль камня, о который разбилась совместная работа последних. „Божественное легкомыслие" Гервега вызывало и сожаление, и удивление его друзей уж в то время, когда он был еще нищим поэтом. Когда, благодаря состоянию своей жены, он получил возможность окунуться в парижскую жизнь, он, повидимому, совершенно поддался этому легкомыслию. Подробности, сообщаемые об этом Руге в его письмах, очень мало показательны, и он мог допускать преувеличения, так как в крови у него всегда было мещанство. Но и без этого имеется, например, в веселых стихах Гейне, достаточно доказательств того, что Гервег в этот период обратился в модного щеголя и фата, если даже допустить, что он не причинял еще более серьезных огорчений своей жене, которая его обожала. И так случилось, что в разговоре с Марксом Руге обозвал Гервега „ничтожеством", на что Маркс возразил, что Гервег гениален, и что ему предстоит великая будущность. Из-за этого между Марксом и Руге произошел долговременный разлад.

Спор по поводу Гервега был, разумеется, лишь последней каплей, переполнившей чашу. Разрыв между Марксом и Руге внутренне давно уже созрел под влиянием объективных причин, и резкий отзыв Руге о Гервеге лишь прорвал тонкую завесу, скрывавшую разлад от внешнего мира. Тем не менее, в характере этого спора сказались и характеры спорящих. Презрительный отзыв Руге о поэте вытекал лишь из узких взглядов трезвого мещанина, и Марксу нечего было стыдиться, если его несравненно более благоприятный отзыв, вытекавший из более глубокого взгляда на вещи, в конце-концов, не оправдался на практике. За истинных поэтов он всегда стоял горой, хотя, или даже именно, потому, что у него самого совершенно не было дара поэта. Хотя он в молодости испытал в связи с этим разочарование и мечтал о лаврах, которых не смог добиться, но к цеху поэтов он все-таки сохранил живую симпатию и большую снисходительность к их маленьким слабостям. Он считал, что поэты—это чудаки, которым надо предоставить итти своей дорогой, и которых нельзя мерить на аршин обыкновенных или даже необыкновенных людей. Они любят, чтобы им льстили, когда от них хотят песен; с резкой критикой к ним нельзя подходить.

Вскоре после этого, в январе 1845 года, по проискам прусского правительства, несколько немецких писателей были высланы министерством Гизо из Франции за их радикальный образ мыслей. Среди высланных были Маркс, Руге и Гервег. Маркс отправился в Брюссель, Руге помогло свидетельство о благонадежности, выданное ему саксонской миссией как бывшему члену дрезденского городского управления, а Гервегу помогла ссылка на его швейцарское подданство. Он продолжал поддерживать дружескую переписку с Марксом, и следует отметить, что среди развлечений французской столицы он все-таки работал над новыми поэтическими достижениями. Он углубился в изучении философии и естественных наук, завязал тесную дружбу с Людвигом Фейербахом и вместе с Карлом Фогтом изучал на берегах Средиземного моря жизнь микроскопических животных океана. Затем он принялся за произведение, которое должно было явиться в одно и то же время: „Одиссеей, Дон-Кихотом, Божественной комедией и Дон-Жуаном". Из этого произведения, разумеется, не было написано ни

строчки, а занятия Гервега естественными науками, повидимому, вызывали в его близких знакомых больше удивления, чем восхищения. Гейне сказал о нем в 1847 году: „У него было небольшое дарованьице, которое он уже в весьма значительной мере израсходовал, а теперь он нищ, и у него ничего нет, как у разорившегося мота. Теперь он навеки останется безгласным и будет жить лишь своей прежней славой. К тому же, Гервег не смеется, а поэт с такой мрачной наружностью не очень рассудителен,—она указывает на тощую односторонность его взглядов на жизнь". Этот суровый отзыв, к сожалению, оказался пророческим.

Когда вспыхнула февральская революция, Маркс вернулся в Париж, и здесь между ним и Гервегом произошел разрыв. Маркс был вполне прав, когда воспротивился авантюристскому плану, который Гервег дал себе внушить отъявленному шпиону фон-Борнштедту: произвести во главе живших в Париже немецких рабочих вооруженное нападение на Германию, чтобы установить там республику. Печальный исход этого печального предприятия известен. Бегство Гервега под фартуком экипажа, которым, якобы, правила его жена, является басней, пущенной реакционерами, но ей все поверили, а поэт ничего не предпринял, чтобы предупредить свое „окончательное падение во мнении общества", о котором его предупреждал его друг Фогт. Он хранил глубокое молчание, разыгрывал из себя в Женеве среди пошлых подонков эмиграции аристократа и также в эмиграции вызвал общее отчуждение к себе своим безобразным поведением по отношению к жене Александра Герцена.

Позднее он снова сошелся со своей женой, и они стали жить в Цюрихе, в кругах, интересующихся духовными и художественными вопросами, но от этого сила поэтического творчества Гервега не проснулась вновь. Немногочисленные стихотворения, которые он еще напечатал, за малыми исключениями, представляли собою порядочную посредственность, какую можно встретить в хороших юмористических журналах. И действительно, из стихотворений Гервега, написанных в пятидесятых и шестидесятых годах, сравнительно многие были напечатаны в сатирическом листке „Кладдерадач". Два красивых стихотворения, посвященные швейцарскому празднику стрелков и шиллеровским торжествам в Цюрихе, относятся к 1859 году.

В последующие годы прежнюю силу его вдохновения пробудили подвиги Гарибальди. Самым знаменитым его стихотворением позднейшего периода и, в сущности, единственным, которое упрочило за ним место в социалистической лирике, является союзная песнь в честь всеобщего союза германских рабочих, написанная в 1863 году.

За несколько лет до этого, во время своего путешествия по Швейцарии, с ним познакомился Лассаль, который стал принимать в нем живое участие. Будучи всегда искренним другом своих друзей, Лассаль пустил в ход всю свою бешеную энергию, чтобы вывести поэта из состояния бездеятельного уныния, но это не удалось и ему. Он не мог даже добиться того, чтобы Гервег издал новым сборником свои рассеянные повсюду стихотворения. Когда он затем начал свою пропаганду, Гервег, правда, согласился, чтобы его назначили генеральным уполномоченным всеобщего союза германских рабочих для Швейцарии, но не ударил пальцем о палец в интересах дела. Он даже не принял приглашения на съезд швейцарских рабочих в Цюрихе, где он жил, и предоставил поле сражения противникам Лассаля. Когда его стали по этому поводу высмеивать, он уклончиво ответил, что не поддерживает современного рабочего движения, чтобы независимо от политико-экономических споров, по праву поэта, всегда становиться на сторону 80, 90, 95, 97 процентов обездоленных и выключенных из жизни, все равно, кого бы они ни приветствовали,— Лассаля или Шульце-Делича, как-будто в этом случае вопрос именно и не касался „политико-экономических споров“ и выбора между Лассалем и Шульце-Деличем!

Но Гервег оказал пропаганде Лассаля действительную услугу своей союзной песнью в честь всеобщего союза германских рабочих. Он работал над нею в течение нескольких месяцев, и она очень напоминает известное стихотворение Шелли, написанное им в 1819 году, как по форме, так и по содержанию. Гервег откровенно сам на это указал, предпослав песне в виде эпиграфа строку из Шелли,—правда, взятую из другого стихотворения английского поэта. Но в заключительных строфах стихотворения Гервега бросается призыв к борьбе, в то время как Шелли заставляет англичан лишь рыть свою собственную могилу:

Трудящийся, смелее!
Познай свою мощь!
Все колеса остановятся,
Если твоя мощная рука этого пожелает.

Эта строфа союзной песни осталась жить в германском рабочем движении. Остальное вскоре было вытеснено рабочей марсельезой Якова Аудорфа, которая, будучи значительно ниже по достоинству с поэтической точки зрения, больше была приноровлена к злободневным запросам пролетарской борьбы за освобождение и своей увлекающей мелодией марша марсельцев нравилась больше, чем союзная песнь Гервега своей музыкой, написанной Гансом фон-Бюловым.

И без того слабое участие Гервега в германском рабочем движении со смертью Лассаля совсем прекратилось. Амнистия 1866 года дала ему возможность вернуться в Германию, и он еще прожил до 1875 года в Баден-Бадене в совершенном одиночестве. То, что он написал в 1870 и 1871 годах, не заслуживало упрека в сытом и дешовом патриотизме, но не могло также вызвать воодушевления масс, даже если бы это не было окрашено слишком желчной ненавистью к Пруссии. К массам ближе подошел Фрейлиграт, пропевший безвестным мертвецам французских полей сражений надгробную песнь утешения, подобно тому, как он прежде пропел ее безвестным мертвецам берлинских баррикад.

II.

При всем этом и память Фрейлиграта как бы окутана легкой тенью. Первый был неудачным певцом социальной революции, второй—неудачным патриотическим поэтом, который в конце, казалось, настроил свою лиру во славу династической политики крови и железа. Спором о том, следует ли искать подлинного Фрейлиграта по эту или по ту сторону баррикады, вопрос лишь все больше запутывался, и образ поэта тем сильнее колебался, чем больше он затемнялся одобрением и порицанием партий.

Чтобы разъяснить этот вопрос, мне показалось наиболее целесообразным издать переписку Фрейлиграта с Марксом [1]).

---

[1]) Franz Mehring, „Freiligrath und Marx in ihren Briefwechsel", приложение № 12 к журн. „Neue Zeit", 1912 г.

Она сохранилась лишь частично, но в достаточно полном виде, чтобы дать возможность выяснить взаимоотношения этих двух лиц, и даже с излишней полнотой, поскольку многие письма, особенно Фрейлиграта, являются летучими записками, написанными в порядке дружеского общения между домами, не представляющими в настоящее время никакого интереса. От опубликования этих записок я даже воздержался. Но именно те письма, в которых оба критически высказываются о социалистической лирике, сохранились почти полностью, и если они служат к чести обоих, то именно с Фрейлиграта, как поэта, они снимают всякую тень, которая на него падала или могла пасть.

Развитие Фрейлиграта шло совсем другим путем, чем у Гервега. Вследствие бедности отца он был вынужден оставить гимназию, дойдя до последнего класса, и заняться торговлей. В течение пяти лет он отвешивал кофе и сахар для именитых граждан вестфальского городка Зоеста. Затем он столько же лет прожил торговым служащим в Амстердаме. Тяжелая работа была его уделом весь его век, и оставлять занятия торговлей ему удавалось лишь на-время. Уже шестидесятилетним стариком он был выброшен на улицу вследствие закрытия одного банковского предприятия. Не будем здесь касаться того, что его занятия торговлей могли иметь и свою светлую сторону и даже, как, например, в амстердамский период, содействовать его поэтическому развитию. Но до тридцати лет, до того возраста, в котором Гервег уже сделал значительную часть своей карьеры—он был на семь лет моложе Фрейлиграта—он оставался совершенно не затронутым никакими современными философскими и политическими влияниями, и даже, когда они начали затрогивать его, он оказался совершенно беспомощным. Вместе с Менцелем он выступал против Молодой Германии, а с швабскими мелкими поэтами—против Гейне. Другими словами, своим значением революционного поэта и социалистического лирика Фрейлиграт был всецело обязан лишь себе одному.

Он был сильной натурой в том настоящем коренном смысле, что самое глубокое и нежное чувство у него неразрывно было связано с гордостью и сознанием своего достоинства человека, которому гнет даже паутины натирал кожу на непокорной шее. Еще в своем последнем письме к Марксу он называл себя

„политико-экономом“ лишь „с настроением“, и его революционный задор явился следствием глубокого сострадания. „Преступление, нужда, человечность, человечество,—в такой последовательности у него развивалось понимание эпохи и ее запросов“, как метко указал Гвидо Вейс в своем некрологе Фрейлиграту. И то, что этот поэт был так глубоко привязан к своей родине, что он на старости лет лелеял лишь одну мечту—быть похороненым на высотах Тевтобургского леса, где когда-то стояла его колыбель, является лишь видимым противоречием тому, что еще юношей он начал блуждать своим острым взором по самым отдаленным иноземным областям.

В том же году, когда в Германии появилась первая железная дорога, вышли первые стихотворения Фрейлигрaта, в которых яркими красками была расписана область мировой торговли. Он сам несколько позднее стал приписывать им революционный характер. По его мнению, его поэзия львов и пустынь являлась самой решительной оппозицией ручной поэзии и ручному обществу. Еще симптоматичнее та радость, с которой один из ветеранов романтики—Климент Брентано, художественная натура которого пробивалась через все угары и туманы романтики,—приветствовал первые стихотворения Фрейлигрaта.

Самый революционный характер уже первых стихотворений, опубликованных Фрейлигратом, объясняет то сильное впечатление, которое они вызвали при своем появлении. Их действие было подобно тому, как если бы в темной комнате больного с затхлым воздухом были настежь раскрыты окна и перед взором больного развернулся улыбающийся широкий простор. Но этот революционный характер, конечно, не был еще осознан поэтом и его многочисленными поклонниками. Прусский король назначил ему небольшую ежегодную пенсию, чтобы дать ему возможность творить, не будучи обремененным заботами, и Фрейлигрaт зажил на берегах Рейна веселой жизнью поэта.

В это время он дал себя склонить к участию в неприличных выступлениях, сопровождавших высылку Гервега за пределы Пруссии. То, что его отталкивало в триумфальной поездке Гервега, несомненно, соответствовало его глубокому убеждению. Во всяком случае, он подтвердил своей фразой, направленной про-

тив Гервега: хвастовство губит репутацию. Но все же ему не следовало высмеивать поэта, которого прусские жандармы послали в изгнание, и нигде его за это не пробрали так жестоко, как в „Рейнской Газете", которую редактировал Карл Маркс. И новым доказательством искренности Фрейлиграта является то, что при всех язвительных насмешках по его адресу он не упорствовал в своем заблуждении. Возможно даже, что благодаря этой ошибке у него раскрылись глаза на преступления предмартовской реакции. Во всяком случае, в нем неизменно развивались зародыши революционного настроения, проявившиеся уже в его юношеских стихотворениях, так что, в конце-концов он смог прильнуть к родине перерожденным и все же прежним человеком.

Он это сделал в сборнике злободневных стихотворений, который выпустил в 1844 году, назвав его своим символом веры. Эти стихотворения по преимуществу еще не выходили из круга идей буржуазной оппозиции, и лишь в некоторых, как в стихотворениях Гарца и Силезских гор, нашли свое потрясающее выражение печали голодающих масс. Но здесь еще не было призывающего к борьбе пролетарского задора. В Германии Фрейлиграт больше не мог оставаться. Он поехал в Брюссель, куда направился и Маркс, высланный из Парижа. Здесь в феврале 1845 года они впервые встретились лично, и между ними завязались дружеские отношения. Символом веры Фрейлиграта для Маркса были сглажены все прежние недоразумения. Но более тесного сближения между ними не произошло еще и тогда, хотя бы потому, что несколько недель спустя Фрейлиграт переселился в Швейцарию.

И вот здесь развитие Фрейлиграта пошло с поразительной быстротой. Уже в 1846 году он напечатал свой „Ça ira" — сборник из шести стихотворений, в которых он открыто возвещал пролетарскую классовую борьбу. В характере Фрейлиграта было, раз вступив на какой-нибудь путь, итти уверенно до конца. Уже в стихотворении „Снизу" он достиг той вершины социалистической лирики, которой ему вообще суждено было достигнуть — в увлекательном сравнении государства с рейнским пароходом, на палубе которого король прогуливается на солнышке, в то время как кочегар раздувает огонь в темном машинном помещении и осознает свою силу:

Ты, король, гораздо менее Зевес, чем я—Титан!
Разве я не властвую над непрерывно кипящим вулканом, по которому ты ходишь?
Все зависит от меня: один толчок, один удар,—
И рухнет сооружение, которое ты возглавляешь!
Расступится пол, прорвется жар и с треском взорвет тебя!
Мы же, недоступные огню, поднимемся из наших могил к свету!
Сила—это мы! Мы бодро долбим старую рухлядь—государство,
Мы, осужденные божьим гневом до сего времени быть пролетариатом!
И тогда я, ликуя, пройду по миру! На своих плечах, крепких и широких,
Как новый святой Христофор, я понесу Христа новой эпохи!
Я великан, который не пошатнется! Это мне дает себя нести
На праздник победы через бушующий поток времени дух полей!

При всем том эти стихотворения Фрейлиграта во многом вызвали возражения Энгельса и Маркса. Статья, в которой они были изложены, правда, не была опубликована, но исключительно вследствие того, что им уже стало трудно находить себе издателей. По существу их отрицательное отношение объясняется тем, что именно к тому времени они из путаницы „истинного" социализма выработали свое новое миросозерцание и с презрением смотрели на все, что для них являлось уже изжитым пониманием. При этом они забыли право поэта говорить на своем собственном языке, который по своей логической ясности не должен и не может равняться с языком научным.

Из Швейцарии Фрейлиграт направился со своим посохом беглеца в Англию, откуда мартовская революция призвала его обратно на его рейнско-вестфальскую родину, когда он как-раз собрался переселиться в Соединенные Штаты. Он остановился в Дюссельдорфе и принял живое участие в революционном движении, по преимуществу лишь в качестве поэта. Ко всяким мелочам, с которыми неизбежно связана политическая пропаганда, у него не было ни склонности, ни понимания. Достаточно показательно в этом отношении, как родилась, или, во всяком случае, предполагают, что родилась, его самая сильная революционная песнь, в которой у него мертвецы 18-го марта заклинают оставшихся в живых. На одном совещании по поводу тяжелого финансового положения демократического союза в Дюссельдорфе Фрейлиграт равнодушно глядел в окно на веселый рейнский пейзаж и получил за это замечание от председателя.

Рассердившись, поэт написал песню, огромный тираж которой быстро наполнил кассу союза.

Но вместе с тем эта песнь, конечно, повлекла за собою обвинение ее автора в государственной измене, от которого присяжные оправдали его 3-го октября 1848 года при всеобщем ликовании населения. Сейчас же после этого Фрейлиграт вступил в редакцию „Новой Рейнской Газеты", издававшейся Марксом. С этого времени начинается тесная дружба между обоими. Если Фрейлиграт достиг кульминационного пункта своей социалистической лирики еще прежде, чем он ближе сошелся с Марксом, то Маркс, во всяком случае, оказывал определенное влияние на его революционные песни. Многие из них непосредственно связаны с тем, что Маркс проводил в газете. Фрейлиграт вступил также в коммунистический союз, и буржуазные биографы поэта глупо делают, утверждая, что он при этом был вовлечен в общество темных честолюбцев, почти ничего не подозревая. Фрейлиграт стал принимать деятельное участие в пропаганде союза, но, конечно, опять-таки лишь в качестве поэта. Вполне возможно и даже вероятно, что он не настолько основательно усвоил „Коммунистический Манифест", чтобы он остался его постоянным достоянием.

В лондонском изгнании Фрейлиграт и Маркс сохранили такую же тесную дружбу, как в дни революционной борьбы. Оба были одинаково высокого мнения друг о друге, и после Энгельса Фрейлиграт был единственным, кто помогал подавленному гнетущими заботами Марксу переживать тяжелые дни изгнания. Благодаря своему торговому опыту он умел, хотя и с большим трудом, скорее преодолевать повседневные нужды, чем великий мыслитель, который усиленно работал над большим научным трудом. Но, с другой стороны, Фрейлиграт, в свою очередь, больше страдал от изгнания, чем Маркс: эта „родина добрых" не могла стать для него второй родиной. Немецкий поэт слишком тесно сросся с немецкой жизнью, и когда он видел тоску своей любимой жены по родине, когда он должен был устраивать елку своим детям на чужой земле, источник его творчества бил у него редко и скудно. От этого он страдал и стал чувствовать большое облегчение, лишь когда родина стала постепенно снова вспоминать своего знаменитого поэта.

Хотя дружба между мыслителем и поэтом ничем не омрачалась, между ними стало прокрадываться незаметное охлаждение. Впервые оно проявилось в 1859 году, когда на европейском континенте стала шевелиться новая жизнь. Старые противоречия выступили различным образом видоизмененными. Герой декабря в Париже поддерживал национальное движение в Италии, борясь против усиления Германского союза. В рядах европейской демократии вопрос о том, как относиться к этому спору между легитимной и иллегитимной контр-революцией, разрешался самым различным образом. К этому надо прибавить предстоявшую перемену на прусском троне, на которую часть немецких эмигрантов возлагала преувеличенные надежды. Против этого „неистовства амнистии" резко выступил Фрейлиграт. По его мнению, „революционеру приличествует быть похороненным только в изгнании". Вообще в отношении политики он оставался вполне согласным с Марксом, но не умел ориентироваться в запутанных политических ситуациях и в новых движениях принимал участие лишь в качестве поэта.

Столетний юбилей со дня рождения Шиллера был отпразднован в 1859 году, как национальное торжество, в котором приняли участие все партии и все слои нации. К празднеству лондонских немцев Фрейлиграт написал кантату, и Маркс и Энгельс за это очень на него рассердились. Их побудило к этому то обстоятельство, что „неистовствующая по поводу амнистии" часть немецкой эмиграции стремилась использовать торжество для своих целей, и что вообще в этом торжестве приняли участие различные элементы, преклонение которых перед Шиллером вызывало серьезные сомнения. Фрейлиграт, правда, признавал, что положение было весьма двусмысленное, но не хотел глубоко в это вдаваться. Он считал, что в качестве немецкого поэта он не мог оставаться совершенно в стороне, что дело ясно само по себе; что если бы он воздержался от участия, это нашли бы необъяснимым обстоятельством; что, в конце-концов, дело идет о чем-то большем, чем о побочных целях фракции, если у нее вообще имеются такие цели.

Маркс и Энгельс в самом деле слишком строго судили об участии Фрейлиграта в торжествах лондонских немцев в честь

Шиллера. Сам Маркс за несколько лет до этого писал одному своему единомышленнику в Америке: „Наш Фрейлигрaт в частной жизни является чрезвычайно милым и скромным человеком, с искренним пафосом, который, однако, не лишает его критического отношения к вещам и не делает суеверным. Он— настоящий революционер и безусловно честный человек,— похвала, которой я удостоил бы лишь немногих. Тем не менее, поэту, будь он каким-угодно человеком, нужно, чтобы ему рукоплескали, чтобы им восхищались. Я думаю, что это в самой природе вещей. Я сообщаю тебе все это исключительно для того, чтобы обратить твое внимание, что в переписке с Фрейлигратом тебе не следует забывать о различии между поэтом и критиком". И именно это различие Маркс сам упустил из виду, когда он высказался отрицательно о стихотворении Фрейлигрaта к шиллеровским торжествам. Не надо даже предполагать какую-то потребность у Фрейлигрaта в рукоплесканиях, когда он не хотел при этом случае оставаться молчаливым.

К несчастью, в это же время случилось еще несколько обстоятельств, которые обострили разногласия между Фрейлигратом и Марксом: статья в „Gartenlaube", в которой поэт расхваливается, но высказывается мнение, что Маркс был его злым гением, и неприязненные несправедливые нападки Карла Фогта на Маркса в связи со спором о позиции демократии по отношению к франко-австрийской войне 1859 года. Фрейлигрaт был непричастен к обоим обстоятельствам, но самую сдержанность, которую он при этом проявил, Маркс счел за нарушение старой дружбы. Таким образом, по преимуществу по вине третьих лиц, отношения между ними стали натянутыми.

В письме к Фрейлиграту от 23-го февраля 1860 года Маркс излил свою душу и закончил его следующими словами: „Если мы оба сознаем, что мы, каждый по-своему, пренебрегая всякими частными соображениями и из самых чистых побуждений, годами держали высоко над головами филистеров знамя класса la plus laborieuse et la plus misérable, то я счел бы за низкое преступление против истории, если бы мы разошлись из-за пустяков, которые все можно свести к простым недоразумениям". Маркс заключил письмо уверением Фрейлигрaта в своей „искренней дружбе".

В своем ответе от 28-го февраля Фрейлиграт с неменьшей искренностью заверил Маркса в своей дружбе, но сделал различие между личностью Маркса и партией Маркса. Он указал, что он всегда оставался верным знамени класса la plus laborieuse et la plus misérable и всегда будет оставаться верным ему и впредь, но к партии со времени роспуска коммунистического союза он больше не принадлежал. „От партии я эти семь лет стоял далеко, ее собраний я не посещал, ее решения и действия оставались мне чуждыми. Таким образом, фактически моя связь с партией была давно порвана; мы оба в этом отношении никогда не обманывали себя, это было в некотором роде молчаливое соглашение между нами. И я могу лишь сказать, что чувствовал себя хорошо при этом. Моей натуре, как и натуре всякого поэта, необходима свобода. Партия тоже клетка, и даже для партии лучше поется вне ее, чем внутри. Я был поэтом пролетариата и революции задолго до того, как я стал членом союза и членом редакции „Новой Рейнской Газеты"! И я хочу и в дальнейшем стоять на собственных ногах, хочу принадлежать лишь самому себе и хочу сам располагать собою!" Этот отказ Фрейлиграта от партии не был отречением от своего прошлого, но здесь ярко выявилось старое нерасположение поэта к мелочам политической пропаганды. Он здесь дошел даже до страха перед воображаемыми вещами, ибо в течение тех семи лет, когда он, по его словам, не принимал участия в собраниях, разговорах и решениях партии, таких собраний, разговоров и решений вообще не было.

На это указал Маркс в своем ответном письме и, постаравшись еще раз устранить все другие недоразумения, он закончил в связи с одним из любимых выражений Фрейлиграта: „Несмотря на все это, девиз „под властью филистимлян (филистеров) [1])" всегда будет для нас более приемлемым, чем девиз „среди филистимлян (филистеров)". Я высказал свое мнение открыто и надеюсь, что по существу ты его разделяешь. Далее я пытался устранить недоразумение, будто

---

[1]) Здесь непереводимая игра слов: по-немецки слово „Philister" значит— „филистимлянин" и „филистер".

Прим. перев.

под партией я понимаю несуществующий уже восемь лет союз или распущенную двенадцать лет назад редакцию газеты. Под партией я понимал партию в великом историческом смысле". Этим мир между ними был восстановлен.

Но хотя их переписка снова приняла свои прежние формы, и в ней повеяло прежним духом, в тишине нарастало охлаждение между поэтом и политиком. Не то, чтобы Фрейлиграт поколебался в своих революционных воззрениях! Он счел позорным воспользоваться амнистией 1861 года и также в 1866 году не захотел при помощи диавола проникнуть на небо. Вполне согласен был он также с Марксом в отношении его неодобрительного отзыва о пропаганде Лассаля, с которым Фрейлиграт в годы революции также был связан узами дружбы „Неутомимые попытки" Лассаля создать песнь для германского рабочего движения Фрейлиграт находил „чрезвычайно неуклюжими". Лишь после смерти пропагандиста он признал его, послав телеграмму к его похоронам в Женеве.

Так же мало отношения, как к пропаганде Всеобщего Союза Германских Рабочих, Фрейлиграт имел и к пропаганде Международной Ассоциации Рабочих, в которой Маркс с 1864 года играл руководящую роль. Возрождающееся рабочее движение приняло новые формы, до которых Маркс со своею критикой дорос, а Фрейлиграт со своей фантазией нет. В борьбе за освобождение пролетариата, в „половинчатости, неудачах и слабостях ее первых опытов", как Маркс выражается в одном месте, нет драматических эффектов буржуазной революции. В шестидесятых годах в ней не было также богатства красок и образов народной борьбы 1848 и 1849 годов, в которой Фрейлиграт видел революцию в образе безумно-красивой победительницы в медных сандалиях и с развевающимися волосами.

К тому же поэт на старости попал в весьма затруднительное положение, когда закрылось отделение банка, которым он заведывал в течение ряда лет. Национальная субсидия, которую его почитатели собрали для него, и которая создала ему возможность прожить беззаботную старость, снова показала, что поэт и политик живут под разными звездами. То, что Фрейлиграт мог принять за честь, сам Маркс отверг в минуты самой крайней нужды, как „публичное попрошайниче-

ство". Из-за этого, разумеется, новых разногласий не возникло. Последнее письмо, которое Фрейлигрaт написал Марксу 3-го апреля 1868 года, незадолго до своего возвращения в Германию, вполне выдержано в прежнем сердечном тоне, хотя оно и показало, без всякого умысла и понимания со стороны автора, какое большое расстояние отделяло его всегда от Маркса. В письме содержится благодарность поэта за первый том „Капитала", который Фрейлигрaт думал похвалить утверждением, что многие молодые купцы и фабриканты на Рейне пришли от книги в восторг, и что она вместе с тем станет необходимым источником материалов для ученых. Такое грубое непонимание того, чего Маркс хотел достигнуть своим основным научным трудом, нельзя было бы объяснить, если бы Фрейлигрaт когда-либо понял Коммунистический Манифест.

Из Германии, в которой Фрейлигрaт прожил еще восемь лет, он больше не поддерживал связи с Марксом. Но ни у того, ни у другого о прежней дружбе не осталось неприятных воспоминаний. К этому попросту не было никаких оснований. В стихотворениях, которые Фрейлигрaт напечатал в войну 1870 и 1871 годов, он во всем остался верен себе. В них нет никакого внутреннего противоречия его революционным песням 1848 и 1849 годов, хотя или именно потому, что они находятся во внутренней связи с тем, что Фрейлигрaт не пропел ни одной песни новому рабочему движению. Во франко-германской войне перед ним в звоне оружия снова выступил кусок революции. Несмотря на все дипломатические махинации и реакционные тенденции Бисмарка, эта война была войной народной, поскольку германские национальные массы были в нее вовлечены для того, чтобы, наконец, стать хозяевами в своем собственном доме. Этим массам Фрейлигрaт пел свои песни, и в этом проявилось, в сущности, то же истолкование войны, какое ей дал Маркс в манифестах Интернационала,— разумеется, в критической прозе, а не в поэтическом изложении.

Спорить о Фрейлигрaте можно лишь в том случае, если захотеть сделать его современным патриотом империи или современным социал-демократом. Но он не был ни тем, ни другим. Но если он по-своему стоял на более высоком посту, чем на аванпостах партии, то в великом историческом смысле, как выразился Маркс, он был поэтом партии.

III.

Еще более споров, чем память Фрейлиграта, вызывает память Гейне. Борьба вокруг него при жизни была не так ожесточенна, как после его смерти.

Вышедшая недавно книга [1]), правда, должна обрисовать образ поэта в новом свете, но ни в коем случае не достигает цели. Она состоит по преимуществу из писем, которые больной поэт, лежа в постели и испытывая сильные материальные затруднения, адресовал своему брату Густаву, сын которого и явился инициатором издания этих „Реликвий Гейне". Этим он хочет выставить своего отца в лучшем свете, чем тот, в каком он был до тех пор. В действительности же эти письма лишь выставляют самого поэта в худшем свете, не принося этим никакой пользы его брату, до которого потомству нет никакого дела. Это уже не первая, но, надо надеяться, последняя попытка семьи Гейне повозиться над трупом своего знаменитого родственника, которому они причинили столько горьких страданий при жизни.

Особенно не следовало предавать гласности заключающиеся в этих письмах проявления ярости поэта по отношению к Лассалю. Гейне жалуется на „низкие интриги" Лассаля против графа Гатцфельда. Он называет Лассаля „ужаснейшим злодеем", способным на убийство, обман и воровство, обладающим силой воли, граничащей с безумием, и т. п. И все это только из-за денежных потерь, которые грозили поэту в результате финансовых операций, на которые его склонил шурин Лассаля, некто Фридланд. Лассаль, который этого шурина глубоко презирал, гораздо глубже, чем, к сожалению, сам Гейне, был в этом совершенно неповинен. Поэтому бранные речи Гейне совершенно его не задевают и производят тем более неблагоприятное для поэта впечатление. Но при этом следует отдать справедливость Гейне, что он позволил себе это, испытывая муки от страшной болезни и денежные затруднения, виновником которых, несомненно, был зять Лассаля.

Сам Лассаль, как на причину своего разрыва с Гейне, ука-

---

[1]) „Heine-Reliquien. Neue Aufsätze und Briefe Heinrich Heines, Berlin, Karl Curtius, 1911, Fr. 8⁰, 357 S.

зывал на отношения, установившиеся, благодаря французской пенсии поэта, между ним и Гизо, на которого через кого-то оказывалось влияние в пользу графа Гатцфельда. Косвенно это подтверждается жалобами Гейне на, якобы, „низкие интриги“ Лассаля против графа Гатцфельда. Что касается французской пенсии, то неверно и публичное утверждение Гейне, что весною 1848 года Маркс посетил его в Париже, чтобы утешить по поводу нападок, которым он в то время подвергался в связи с этой пенсией. Однако, Маркс оставил это дело так и не стал огорчать опасно больного поэта публичной поверкой его утверждения.

Значительно более важными, чем эти личные трения, являются духовные связи, установившиеся между поэтом и обоими социалистами, или, вернее, между Гейне и Марксом, так как Лассалю было лишь двадцать лет, когда он в 1845 году познакомился с Гейне, и явился лишь храбрым помощником поэту в его отчаянном споре о наследстве. В знаменитом письме к Варнгагену Гейне красноречиво возвестил, какое крупное значение будет иметь юноша. Но он не дожил ни до научных трудов Лассаля, ни до его пропаганды среди рабочих.

На значительно более широкой основе возникли сердечные отношения между Гейне и Марксом осенью 1843 года, ко времени издания „Немецко-французских ежегодников“. Тогда еще не улеглись волны нравственного возмущения, вызванные мемуарами Гейне о Берне, прежде всего, среди германских радикалов, и Руге тотчас занял враждебную по отношению к Гейне позицию. В полную противоположность ему Маркс высказался в том смысле, что вряд ли можно найти в каком-либо другом периоде немецкой литературы такое глупое отношение, какое сочинение Гейне о Берне встретило со стороны христианско-германских ослов, хотя во все периоды в этих ослах не было недостатка. Он даже собирался написать по поводу этой книги, но тогда ему не пришлось это сделать.

В настоящее время его позиция в споре между Берне и Гейне достаточно понятна. Если оставить в стороне некоторые личные нападки, направленные не столько против самого Берне, сколько против одной его приятельницы, не находящие себе оправдания и вызвавшие впоследствии сожаление со стороны самого Гейне, то его книга о Берне решительно защи-

щает более возвышенное мировоззрение против ограниченного мелкобуржуазного радикализма, представителем которого был Берне. И даже самые резкие нападки Гейне выступают не в таком резком свете, если сопоставить их с кампанией клеветы, которую Берне самым гнусным образом годами вел против Гейне, и притом в большинстве случаев за его спиной. Как раз в то время, когда Маркс жил в Париже, литературным наследникам Берне дали довольно неудачный совет опубликовать материалы, подтверждающие эти сплетни, которые Берне начал еще тогда, когда он был заодно с Гейне. И это нисколько не противоречит безусловно честной натуре Берне. В общественной жизни вряд ли есть худшие иезуиты, чем ограниченные и педантические радикалы, которые, завернувшись в потертую тогу своей добродетели, не останавливаются ни перед какой клеветой на более утонченные и более свободные умы, которым дано уразуметь более глубокие взаимоотношения исторической жизни.

Эта способность была присуща Гейне в необычайной степени. В том смысле, в каком уже древние называли поэта провидцем, он был прорицателем грядущего. Уже через несколько лет после июльской революции, в 1833 и 1834 годах, он указывал, что германские ремесленники и рабочие являются наследниками наших великих философов, и делал вывод, что дело не „во внешних проявлениях революции", а в ее „более глубоких вопросах". „Эти вопросы не касаются ни форм, ни личностей, ни установления республики, ни ограничения монархии, а касаются материального благосостояния народа". Выработавшаяся до настоящего времени спиритуалистическая религия была полезна и необходима до тех пор, пока более значительная часть человечества жила в нищете и должна была утешаться небесной религией. Но с того времени, как благодаря успехам промышленности и экономики стало возможно вывести человечество из нищеты и дать ему царствие небесное на земле, с этого времени – вы меня понимаете... И люди нас тоже поймут, когда мы им скажем, что в результате они каждый день будут вместо картофеля есть говядину и меньше работать и больше веселиться. Будьте уверены, люди не дураки". Это совсем не то, что резонерство Берне о рифмованном холопе Гете и нерифмованном холопе Гегеле. Неуто-

мимые старания Гейне свести французов с немецкой философией, а немцев с французским социализмом выходили далеко за границы понимания Берне.

Разумеется, Гейне всегда разбирал вещи только с точки зрения поэта. Политическим деятелем он не был, и еще менее был он партийным человеком. Ему внушало эстетический страх всякое господство масс, которое ему представлялось господством несносной подлости. Он отрицательно относился ко всякому общению с кучкой немецких эмигрантов, собравшейся после июльской революции в Париже и чтившей в Берне своего оракула. В этом отношении гениальный поэт был совершенно одинаковых взглядов с филистером Руге, тогда как Маркс, наоборот, был всецело на стороне Берне, равно как последний вербовал себе приверженцев среди эмигрантов из рабочих и ремесленных учеников.

Начиная с февраля 1840 года, Гейне стал снова писать из Парижа в аугсбургскую „Всеобщую Газету" корреспонденции по вопросам политики, искусства и быта, после того как десять лет назад его работа для этой газеты была приостановлена запрещением Меттерниха. Он сам впоследствии говорил, что пророчества о победе коммунизма красной нитью проходят через его корреспонденции, тогда как противной стороной ему был брошен упрек, что в своих парижских письмах он защищал буржуазное королевство или даже, имея в виду свою пенсию, льстил ему. Это предположение совершенно неосновательно, но просто так тоже нельзя сказать ни то, что Гейне защищал коммунизм, ни то, что он защищал правление Луи-Филиппа.

Так как старую монархию с ее рыцарями и святыми он ненавидел от глубины души, так же, как боялся и республики из опасения господства масс, то по логике, разумеется, его симпатии должны были быть на стороне конституционно-монархической формы государства в том виде, в каком она тогда была воплощена в буржуазном королевстве. Но Гейне был слишком глубоким умом, чтобы не понимать, что и оно является господством класса, не возбуждающим больших симпатий. Еще в первые годы расцвета буржуазии на него оказал сильное влияние сен-симонизм. От него он позаимствовал то противопоставление спиритуализма и сенсуализма, христиан-

ского аскетизма и языческого эпикурейства, тощих назареян и толстых эллинов, представителем которого был Анфантэн, которому Гейне посвятил французское издание своей книги по истории религии и философии в Германии. Но сен-симонисты были в конечном счете лишь философской школой, распавшейся при первом же легком столкновении с грубым внешним миром, и не лучше обстояло дело и с другими социалистическими сектами. Чем больше буржуазное королевство раскрывалось, как господство эгоистического капитализма, тем яснее видел Гейне, что этому господству угрожают иные, более мощные силы.

„Я говорю о коммунистах, единственной партии во Франции, заслуживающей безусловного уважения. Я одинаково буду принимать во внимание остатки сен-симонизма, последователи которого все еще существуют под необыкновенными кличками, как и фурьеристов, проявляющих еще свежую и бодрую активность, но эти достойные уважения люди действуют лишь под влиянием слова, социального вопроса, как такового, внушенного понятия, но их не подгоняет демоническая необходимость, они не являются предопределенными слугами, при помощи которых высшая мировая воля проводит свои могучие решения. Рано или поздно рассеянная семья сен-симонистов и весь генеральный штаб фурьеристов перейдут на сторону разрастающейся армии коммунизма и как бы возьмут на себя роль отцов церкви“. Так писал Гейне 15-го июня 1843 года, и еще в этом же году он подружился с человеком, который должен был осуществить то, чего он ожидал от сен-симонистов и фурьеристов.

В то время Маркс переносил уже свои интересы не от философии к политике, а от политики к социализму. Основы его нового мировоззрения еще не были вполне ясно разработаны. Год, который он прожил в тесном общении с Гейне, не был еще годом мастерства, а лишь годом ученичества, хотя и самым плодотворным из всех годов его учения. Для Гейне же это был, пожалуй, самый богатый год его творчества, год „Зимней сказки“ и „Песни ткачей“, в которых особенно выпукло проявилась его социалистическая лирика. Если только верно сообщение Руге, Маркс дал решительный толчок к политическим и социальным стихотворениям на злобу дня, благодаря

которым имя Гейне дольше сохранится в мировой литературе, чем благодаря его любовной лирике,—сообщение, которое все-таки можно оспаривать, поскольку сам Руге приписывает себе, вызывающее, впрочем, большие сомнения, участие в этом развитии поэта. Во всяком случае, доказано с достоверностью, что Маркс в то время принимал живейшее участие в поэтических работах Гейне. В своем единственном сохранившемся письме к Марксу Гейне делится с ним своими заботами о „Зимней сказке" и заканчивает следующими словами: „Ведь, нам надо так мало слов, чтобы понять друг-друга".

Это письмо было написано из Гамбурга, где Гейне оставался в течение нескольких месяцев 1844 года, так что вместе с Марксом он не прожил даже года. В январе 1845 года Маркс был выслан из Парижа и поехал в Брюссель. „Мне бы хотелось увезти вас с собою",—писал он поэту и склонял его продолжать совместную борьбу в немецком трехмесячном издании, которое в то время намечалось. Но Гейне тем временем был уже втянут в „гамбургскую войну за наследство", в тот отвратительный спор из-за наследства, который возник вследствие последовавшей в декабре 1844 года смерти его дяди Соломона, и из которого давно уже прихварывавший поэт вышел телесной развалиной.

Известно, какую изумительную свежесть сохранил его поэтический талант за весь более чем десятилетний период ужасных страданий. Но его прогрессирование, как социалистического лирика, прекратилось. Ему не было известно или даже он просто не понял, что Маркс и с ним Энгельс уже совершили предсказанное им слияние рабочего движения и социализма, что в страданиях настоящего дня они распознавали надежду на завтрашний день, что они показали, как в борьбе пролетариата против унижения его человеческого достоинства капитализмом именно и содержатся элементы его человеческого возрождения. Гейне остался на своей прежней точке зрения или, вернее, он продолжал колебаться между инстинктивным пророческим предвидением неизбежности победы коммунизма и эстетическим страхом поэта перед всяким господством масс, при чем, как это обыкновенно бывает при таком застое, противоречие выступало все резче. В песне о крысах Гейне высмеивает страх филистеров перед победой коммунизма:

Буржуазия берется за оружие,
Попы звонят в колокола,
В опасности палладиум
Этического государства—собственность.

Но тот образ победоносных коммунистов, который рисует поэт, не менее приятен:

У этих чудаков
Очень страшные морды,
У них головы острижены под одну гребенку,
Самым радикальным образом, догола.
Это—толпа чувственных крыс,
Им бы только объедаться и пьянствовать,
И, объедаясь и пьянствуя, они не думают о том,
Что наша душа бессмертна.

До самой смерти поэта занимала неразрешимая для него задача. За два года до этого, в 1854 году, он выражал свое отвращение к „обнаженному до ужаса, сбросившему всякие фиговые листки всеобщему коммунизму". Он не желает, чтобы его ужас смешивали со страхом выскочки, дрожащего за свои капиталы, или с досадой богатых промышленников, которые боялись, чтобы им не помешали вести их дела: „Нет, меня одолевает внутренний страх художника и ученого, когда мы видим, что с победой коммунизма ставится под угрозу вся наша современная цивилизация, добытые с трудом завоевания стольких столетий, плоды благороднейших трудов наших предшественников".

И точно так же еще год спустя он говорит в написанном по-французски предисловии к французскому переводу одного из своих сочинений: „Со страхом и ужасом думаю я о той поре, когда эти темные иконоборцы станут у власти. Своими мозолистыми руками они без сожаления разобьют мраморные статуи красоты, столь дорогие моему сердцу. Они уничтожат все те безделушки и мишуру искусства, которые были так милы поэту. Они вырубят мою лавровую рощу и на ее месте посадят картофель. Лилии, которые не сеяли и не жали и все же были так же великолепно одеты, как царь Соломон во всем его блеске, будут выдерганы из общественной почвы. Розы, праздничные невесты соловьев, будут постигнуты той же участью. Соловьи, эти бесполезные певцы, будут разо-

гнаны, и,—увы!—из моей книги песен лавочник наделает мешочков и будет в них развешивать кофе или табак для старушек будущего". Но, добавляет Гейне, этот коммунизм, который так враждебен всем его интересам и склонностям, оказывает на его душу магическое действие, которому он не может противостоять: за него в его душе поднимаются два голоса—голос логики, ибо если бы всем людям было предоставлено право насыщаться, против коммунизма нечего было бы возразить, и голос ненависти, ибо и коммунизм отомстит за него патриотам-филистерам, которые так отравили ему жизнь. И коммунизм это сделал, но именно поэтому он не опустошает, а ограждает лавровую рощу поэта.

Подобно тому, как и для Фрейлиграта и даже Гервега, научный социализм остался и для Гейне книгой за семью печатями. Но то, что было их слабостью, как мыслителей, было их силой, как поэтов. Покуда коммунизм был предметом надежд, упований, желаний, оставлявших самый широкий простор для фантазии, социалистическая лирика процветала. Но, когда он стал ясно осознанной необходимостью, пробивающей себе путь во всемирно-исторической борьбе, оправдалась старая истина, что при громе оружия музы безмолвствуют.

В память Гейне.

„...Все клеветы, которые в течение многих лет в таком изобилии появлялись против меня, и которые я терпеливо и с гордостью переношу. Я говорю: „с гордостью", так как у меня могла бы возникнуть высокомерная мысль, что я принадлежу к числу тех отмеченных славой, память о которых не умирает в человеческом роде, и которые везде рядом с их священными, светлыми лучами оставляют на земле длинные грязные тени клеветы". Так писал Генрих Гейне в 1837 году против доносчика Менцеля, и мы не можем найти лучших слов, чтобы вспомнить о нем 13-го декабря этого года [1]) в столетнюю годовщину дня его рождения.

Эта дата в последнее время оспаривалась, и большинство писак, подвизающихся в преддверии истории литературы, склонны считать 13-го декабря 1797 г. действительным днем рождения Гейне. В пыли времен, накопившейся вокруг этого второстепенного вопроса, легко обходят щекотливый вопрос, должна ли немецкая нация, которая вообще любит празднества, праздновать столетнюю годовщину одного из ее величайших поэтов. Как может честный патриот праздновать годовщину, о которой он даже не знает! Так, 13-е декабря 1899 г. пройдет так же тихо, как прошло 13-е декабря 1897 г. Это логический вывод из того лицемерия, благодаря которому памятник, что предполагалось воздвигнуть поэту на немецкой земле, отправили за океан.

Но предоставим тем, кому это нравится, копаться в грязи клеветы. Мы тем более радуемся светлой памяти, которую

---

[1]) 1899 г.

оставил по себе Гейне, и охотно берем его таким, каким он был, не отказываясь от всего того, что всякого рода обскуранты могут привести против него. Именно то, что и теперь, через сорок лет после его смерти, так горяча еще ненависть к нему, как если бы он был жив,—именно это служит самым лучшим доказательством того, что Гейне был великим передовым борцом за великое дело, за которое боремся и мы. Когда настанет день,—а благодаря нашей борьбе он настанет,—когда немецкая нация свободно и с радостью признает, каким сокровищем она обладала в лице Гейне, это будет неизмеримым прогрессом немецкой культуры и цивилизации, но, пока настанет этот день, в тысячу раз лучше, что имя Гейне остается лозунгом, отделяющим добрых от злых, чем если бы оно так же потонуло в грязи филистерства, как, к величайшему сожалению, память наших классиков, имена которых—как мы недавно убедились при празднествах в честь Гете—добрый патриот восхваляет тонким фальцетом, потому что он не знает их произведений.

Такой человек, как Маркс, очень хорошо знал, почему он смотрел сквозь пальцы на человеческие слабости Гейне. Все великие борцы, которые на рубеже двух веков являются носителями новых идей, не поддаются филистерской мерке, каждого из них легко можно изобразить в карикатурном виде. Это в такой же мере относится к Гуттену и Вольтеру, как к Гейне. Но при всех отчаянных усилиях его ненавистников они не могут сделать из Гейне такой дьявольской маски, какую римские попы сделали из Лютера. Как это делается,—Гейне сам изобразил очень метко. По поводу одной статьи, которую патриотический филистер написал при его жизни против него, он говорит: „Самым лучшим во всей статье является хорошо известная манера выхватить из разнороднейших произведений автора изувеченные фразы и так соединить их, чтобы приписать автору какое-угодно мнение или отсутствие всякого мнения. Эта манера, конечно, не нова, но зато очень удобна, так как задетый автор не имеет возможности сделать опровержения, не написав целых фолиантов для доказательства того, что одна из приведенных фраз имела юмористический характер, другая—хотя и была серьезна, но относилась к предыдущей фразе, которая и придавала ей ее истинное значение; что

далее следующие одна за другой фразы вырваны не только из своей логической, но и хронологической связи, чтобы извлечь из них несколько кажущихся противоречий; но что именно эти противоречия и доказывали бы величайшую последовательность, если бы принять во внимание хронологическую последовательность обстоятельств и условия времени. Ах! если бы принять во внимание, как удивительно запутана стратегия автора, который борется за европейскую свободу, насколько его тактика подвержена всевозможным изменениям, как то, за что он сегодня борется, как за нечто чрезвычайно важное, завтра может потерять для него всякое значение, как ему приходится защищать и нападать то на один пункт, то на другой, в зависимости от позиции противной партии, сменяющихся альянсов, побед и поражений данного дня". Стоит только прочесть эту характеристику хорошо известной манеры, чтобы видеть, что она и ныне является еще главным оружием всевозможных обскурантов. Они не изменились, так как в их сердитой ограниченности нет развития.

Другое главное их оружие—маска морального негодования, которая должна прикрывать ненависть к историческому прогрессу—применялось также и против Гейне в предостаточной степени. Те же самые поборники добродетели, которые закрывали глаза на любовниц своих официальных господ, с давних пор обрушивались целыми потоками нравственного возмущения против Гейне за то, что он, по старому поэтическому обычаю, увековечил в своих стихотворениях некоторых свободных девчонок, по тому старому поэтическому обычаю, которым наиболее широко воспользовался римский придворный поэт Гораций, на чьих одах воспитываются несовершеннолетние юноши патриотических филистеров. Они даже умудрились—что во всяком случае составляет труд—оду Горация какой-то услужливой Лалаге (Integer vitae scelerisque purus) переделать в торжественный похоронный марш, который распевали в моменты душевного волнения. Но то, чем так восторгаются в придворном поэте, в такой же степени заслуживает порицания в народном поэте.

Третье главное оружие узких филистеров против Гейне он уже сам осмеял крылатым словечком: талант, но не характер! Он был великим художником и именно потому не был поли-

тиком, который мог бы строго придерживаться параграфов программы, или которому это было бы нужно. На пошлость, против которой он боролся, он нападал не с политическим оружием. Относительно труда всей его жизни можно сказать то же самое, что он сказал о комедиях Аристофана: „Заключающаяся в них идея уничтожения мира вырастает оттуда в виде фантастически иронического волшебного дерева, украшенного цветущими мыслями, с поющими соловьиными гнездами и лазающими обезьянами". Однако, как великий художник, Гейне был также сильным характером. В его жизни нет того надлома, который, как печальное немецкое наследие, расхолаживает в жизни если не всех, то все же некоторых наших классиков.

Один остроумный француз сказал однажды о стареющем Гете, что он похож на бывшего атамана разбойников, оставившего свою профессию, ведущего скромную мещанскую жизнь среди нобилей провинциального городишка, старающегося до мелочей исполнять все филистерские добродетели, попадающего в самое затруднительное положение, когда он случайно встречается с каким-нибудь лесным артистом из Калабрии, желающим вспомнить старую товарищескую жизнь. Но о Гейне этого нельзя сказать. Он всегда остается старым атаманом разбойников, старым насмешником от „Путевых набросков" до „Романцеро". И последние его стихотворения, написанные на смертном одре (in der „Matratzengruft"), пожалуй, составляют его величайшие художественные произведения,—так повелительно он, пожалуй, не говорил в самые свои цветущие дни! И такому поэту, который долгие годы до последнего вздоха, в самой мучительной борьбе со смертью, оставался верным себе и своему искусству, ревнители новонемецкой литературы осмеливались отказывать в характере! Они, может-быть, и правы, если характер должен быть тем, что они под ним подразумевают. Гейне сам думал об этом возвышеннее и иначе и со справедливым сознанием собственного достоинства мог составить себе эпитафию:

В течение тридцати лет я верно стоял
Одиноко на посту в борьбе за свободу.
Я боролся без надежды победить,
Я знал, что я никогда не вернусь домой здоровым.
. . . . . .

Пост остался вакантным! Мои раны зияют.
Одни падают, другие приходят,
Но я падаю непобежденный, и мое оружие
Не разбито,—только сердце мое разбилось.

Но насколько поэт Гейне выше большинства наших классиков в том отношении, что не делал никаких уступок филистерству, настолько же он в этом отношении также выше большинства современных поэтов. У нас теперь опять господствует мнение, что политическое и социальное творчество есть осквернение искусства, что поэт должен воспевать душистые желтые фиалки, цветущие сливы, жужжащих майских жуков, но ни в коем случае не должен искать вдохновения для своего искусства в великих реальных интересах современной борьбы народов. С этой точки зрения какая-нибудь картинка Мерике или Шторма—истинная поэзия, а воинственная песня Гервега или „Песнь мертвых живым" Фрейлиграта—нехудожественный лепет. Конечно, можно перейти границы искусства как в ту, так и в другую сторону, как в сторону цветущих желтых фиалок, так и в сторону звучащих воинственных песен, но именно поэт Гейне очень резко выступал против нарушения границ в ту или другую сторону. Своим собственным примером он показал, что ничто человеческое не чуждо истинному искусству, что оно везде может черпать свое вдохновение, в политической и социальной области не меньше, чем во всякой другой, что истинный и великий художник всегда находится в центре тех движений, которые волнуют его время, что искусство—родное дитя свободы и должно погибнуть при рабских воззрениях, трусливо отворачивающихся от движущего нерва всякой человеческой жизни.

Теперь прошло ровно семьдесят лет с тех пор, как один немецкий аристократ писал: „Я всегда смеюсь над англичанами, которые с такой ужасной филистерской точки зрения осуждают этого второго их поэта (так как после Шекспира пальма первенства принадлежит Байрону), потому что он осмеивал их педантизм, не подчинялся их глупым нравам, не хотел разделять их холодной веры, питал отвращение к их трезвости и жаловался на их высокомерие и лицемерие". В 1830 г. над этим смеялся также вместе с князем Пюклером-Мускау и немецкий бюргер, не предчувствуя, что через 70 лет слепая

травля, поднятая его внуками против Гейне, представит еще более жалкое зрелище. Но не будем сетовать на то, что вызвало бы самый веселый смех поэта, если бы он мог это видеть.

Тот, кто в великой современной борьбе стоит на стороне, на которой стоял Гейне, тот не может лучше праздновать столетнюю годовщину его рождения, чем приняв честное решение в такой же мере снискать ненависть всех темных сил и всех тупоголовых людей, как Гейне, почетной исторической заслугой которого являлась эта ненависть.

К пятидесятилетнему юбилею Гейне.

17-го февраля 1906 года исполнится 50 лет с тех пор, как великодушная смерть избавила Генриха Гейне от мучительных страданий. Однако, он умер лишь с тем, чтобы никогда не умереть. Как все великие фигуры мировой литературы, он в одно и то же время и очень близок, и очень далек современным людям, и трудно поверить, что со дня его смерти прошло только пять десятков лет.

Он весь принадлежит истории, и, тем не менее, его имя является боевым призывом в самых горячих боях современности. Мы не говорим о провинциальных (глуповских) спорах о памятнике Гейне в Германии. В этом вопросе мы, в виде исключения, вполне разделяем точку зрения юнкеров, попов и мещанских филистеров, с полным историческим правом не желавших в своей ново-германской империи милостью Вильгельма и Бисмарка осквернить ни одного камня воспоминанием о Гейне. Какое это представило бы комическое зрелище, если бы, например, в Берлине спала завеса с памятника Гейне в присутствии прусского принца,—так как обыкновенно прусские короли присутствуют на открытии памятников, когда их воздвигают военным, в духе какого-нибудь Врангеля, но не когда это штатские, в духе Лессинга или Шиллера,—и если бы при этом прусский министр исповеданий, как добрый г-н Штудт, чествовал бы в лице Гейне „рыцаря духа“. Нет, совершенно верно: Гейне не имеет решительно ничего общего с ново-германским имперским великолепием, и желание все же связать с ним его имя является не чествованием, а осквернением его памяти.

Если отрешиться от этого, то странно, что противоречия и борьба, среди которых жил Гейне, до известной степени для

нас принадлежат уже седой старине, между тем как споры о самом Гейне все еще ведутся с лихорадочной страстностью. Мы и здесь не хотим облегчать себе задачи и совершенно отрешиться от бессмысленной клеветы, которою Трейчке обливает Гейне в своей „Немецкой истории". Здесь политические страсти можно считать смягчающим вину обстоятельством. Но и в истории литературы братья в Аполлионе часто третируют Гейне самым невероятным образом. „Во всем остальном я совершенно игнорирую Гейне; легко подвижный, он вместе с тем и бесхарактерный",—пишет некий страсбургский университетский мыслитель, который до сих пор еще не дал миру доказательства наличности характера у него самого. Бравый Рейтер с комическим высокомерием говорит о Гейне, а не менее бравый Розеггер держит себя так, будто он „ничего о Гейне не слыхал". „Знаменитый" лирик из так-называемых модернистов, которые даже в кубе на одну треть не так современны, как Гейне, называет его „самым сильным подражательным талантом в мировой литературе". Чтобы из-за бревна в глазу противника не забыть сучка в своем собственном глазу, мы должны упомянуть о статье, которую мы читали несколько недель назад в южно-германской партийной газете, где говорится, что легкий современный фельетон „серьезнее и важнее" Гейне; это напоминает ироническое пророчество Гейне о победе коммунистов: „Они вырубят мои лавровые рощи и будут разводить там картофель".

Во всяком случае, потомство настолько же в долгу перед гением Гейне, как и его современники, и потомству не приходится так много приводить в свое оправдание, как современникам. Причина этого заключается в том обстоятельстве, что Гейне занимает совершенно исключительное положение в мировой литературе. Нет другого поэта, в произведениях которого так гармонически сочетались бы,—гармонически в строгом единстве художественной личности,—краски и формы трех великих мировоззрений, сменивших одно другое в течение одного столетия. Гейне называл себя самого последним сказочным королем романтики. Но он всегда гордился своей борьбой за идеи гражданской свободы, и он немало гордился тем, что открыл коммунизм в его действительной сущности и был его восторженным пророком. И он не исповедывал последовательно

одно мировоззрение за другим, но все в одно и то же время, и тот, кто будет рассматривать его с одной из этих точек зрения, с романтической, или с буржуазной, или с пролетарской, тот всегда найдет у него массу недостатков и противоречий.

Историческая оценка Гейне является настоящим пробным камнем для всякой эстетики, и совершенно неслучайно именно эстетика так-называемых модернистов так плохо выдержала это испытание. Можно питать всяческое уважение к таким поэтам, как Геббель и Гауптман—и мы его действительно питаем, в особенности к Геббелю,—но молиться на них и проклинать Гейне тенденциозно как с одной, так и с другой стороны: это по существу политически реакционная тенденция. На Геббелях и Гауптманах хорошо отдохнуть, так как у них филистерство проникло в плоть и кровь. Письма и дневники Геббеля полны самого скверного мещанства, как бы ни был революционен Геббель в своих драмах, а Гауптман как-раз теперь в своей последней пьесе показал нам, что когда он хотел бы быть гениальным, он нам непонятен. Но у Гейне об этом нет и речи. Он не без основания назван самым свободным немцем, и чтобы быть справедливым по отношению к нему, нужно самому быть совершенно свободным от всякого филистерства, чего мы не видели у немецких профессоров и, к сожалению, и у немецких поэтов.

Надо еще прибавить, что Гейне обладал поразительным образованием и всесторонними знаниями. В этом отношении его можно сравнить с Гете и Лессингами, а не с Геббелями и Гауптманами и другими поэтическими звездами второй величины, которым современная эстетика расточает дешовые лавры. Волны гейневской поэзии играют над пурпурной глубиной моря. Поэтому нет ничего глупее и ничего более удобного, как говорить о пустом и легкомысленном поэте, в то время как пустота и легкомыслие находятся именно на стороне критиков. Повинна в этом также целая армия пустых фельетонных болтунов, подражавших стихам Гейне, введенных в заблуждение той кажущейся легкостью, с которой Гейне точно из рукава сыпал свои мысли и стихи, хотя самому великому всегда труднее всего подражать. Гейне, так же, как и Гете, не оставил после себя школы, в тесном смысле этого слова. Он принадлежал к одиноким, которые пренебрегают одобрением десятилетий, так как их ожидает слава веков.

Тратить слова по поводу человеческих „слабостей“ Гейне тем менее имеет смысла, если это будут слова защиты. Гейне уже потому в ней не нуждается, что он не был ханжей и не стыдился того человеческого и даже слишком человеческого, что было в его натуре и в его жизни. „По ту сторону добра и зла“ Ницше—пустое фанфаронство, когда оно является паролем сверхчеловечества, но оно имеет основание, как протест против отвратительного морализирования, которым проникнуто буржуазное писание истории вообще и истории литературы в частности. Из-за его Матильды филистеры столько же паясничали вокруг Гейне, как вокруг Гете по поводу его Христины. Здесь должна произойти переоценка всех ценностей, не в сверхчеловеческом смысле Ницше, но в интересах исторической справедливости, и мы идем уже ей навстречу.

Уже целых сто лет намеренно прославляли отношение Шиллера к женщинам, в особенности восхваляли его брак, как образцовый брак настоящего немца (teutschen Mannes) с настоящей немкой (teutschen Frau). Еще нет года, как автор этих строк подвергся обычным грубым нападкам в „омарксизировании“ Шиллера, когда он в небольшой статье по поводу столетия со дня кончины поэта указывал на то, что отношение Шиллера к женщинам вообще и к своей жене в частности было далеко не безупречным именно с нравственной точки зрения. С тех пор появилась переписка Вильгельма Гумбольдта с его невестой и, позднее, женой, которая вполне подтверждает эту точку зрения и раз навсегда разрушает всю болтовню об „идеальном браке“ Шиллера. Это—только пример буржуазного плутовства, которое создает себе своих богов и своих дьяволов, согласно своим потребностям. Разговоры о „безнравственности“ Гейне имеют так же мало значения, как разговоры о высокой „нравственности“ Шиллера.

Гейне не был бы Гейне, если бы филистеры не могли ему делать бесконечно много упреков. И до тех пор, пока существуют филистеры, иначе и быть не может. Скорее надо пожалеть, что Гейне далеко не так хорошо знаком и близок немецким рабочим, как бы это было желательно. Конечно, он не может быть их практическим вождем в их освободительной борьбе, так как он не был ни экономистом, ни политиком, но он дает им в высокой степени художественные духовные образы,

к которым они так же восприимчивы, как ко всякому великому человеческому достоянию.

Трудность заключается только в том, что исчерпывающее историческое понимание Гейне не дается само собой. К тому же не все, что он писал, пережило пятьдесят лет, прошедшие после его смерти. Подбор его произведений с объяснениями не в духе политической тенденции, а в духе исторической эстетики,—что недостижимо с буржуазной точки зрения, но может быть достигнуто с пролетарской точки зрения,—был бы прекрасным подарком немецкому рабочему классу. Мы уже лет двенадцать назад высказывались относительно желательности такого издания и считаем невозможным в день, посвященный памяти Гейне, не повторить этого пожелания.

Тридцатилетие смерти Фрейлиграта.

Юбилей 18-го марта в этом году [1]) совпадает с юбилеем его поэта. В тот день, которому посвящена его самая знаменитая и самая могучая песня, Фердинанд Фрейлиграт тридцать лет назад навеки закрыл глаза.

Теперь он забыт буржуазией, которая в свои сильные дни чествовала его, как „величайшего народного поэта“, и назначила даже ему золотую пенсию, когда нужда и заботы посетили стареющего поэта. Но и среди пролетариата он не пользуется всем тем уважением, какое ему подобает. Декадентскому течению, проникающему всю так-называемую современную литературу, удалось отодвинуть на задний план „тенденциозную поэзию“ какого-нибудь Фрейлиграта или Гервега, как-будто Готфрид Келлер, которого модернисты почти-что поднимают на щите, уже не сказал: „Утверждение литературных колпаков, что условия времени не имеют прочного поэтического значения, ложь“. Если „новейшие судьи искусства“, как сказано в одной модной истории литературы, вообще спорят против того, что Фрейлиграт был поэтом, то мы здесь видим не возмущение мнимо-эстетического суждения против мнимо-прозаической риторики, а возмущение нервной слабости против бьющей через край сильной натуры.

Фрейлиграт был сильной натурой в том истинном и первоначальном смысле, что у него самое глубокое и мягкое чувство сливалось с гордостью и достоинством человека, не склонявшего головы под ярмом. Как он однажды в письме к Карлу Марксу назвал себя „политико-экономом“, но „с настроением“,

---

[1]) 1906 г.

так у него из самого глубокого сострадания родилось самое революционное упорство; „преступление, нужда, человечность, человечество,—в такой последовательности у него развилось понимание эпохи и ее требований“,—как писал Гвидо Вейс в своем некрологе Фрейлиграта. Страстное желание старого поэта, так сильно сросшегося со своей родиной, быть похороненным на вершине Тевтобургского Леса, где некогда стояла его колыбель, совершенно не противоречит тому, что юношей он начал с того, что объехал отдаленнейшие чужеземные области.

Фрейлиграт был постепенно поэтом для мальчиков, для юношей, для зрелых людей. Но всегда его лира возвещала победы немецкой культуры. Первые стихотворения Фрейлиграта появились в том же году, когда появилась первая немецкая железная дорога; в них яркими красками развертывалась область германской мировой торговли. С полным правом мог Фрейлиграт потом сказать: „Моя первая фаза, Wüsten- und Löwenpoesie, по существу также была революционной; она представляла самую решительную оппозицию против мирного творчества и мирного общества“. И еще более убедительным свидетельством, чем собственные слова поэта, был ликующий призыв, которым его приветствовал ветеран романтизма, слабым возрождением которого является так-наз. модернизм—Клеменс Брентано, поэтическая душа которого пробилась через весь угар и туман, когда он писал о Фрейлиграте: „Этот не принадлежит к тем, которые носятся со своими собственными страданиями, как крестьянин с трупом своей жены. Неприлично, пошло, бесполезно раскрывать всему миру свои собственные переживания“. Обоюдоострое выражение по отношению к такой гениальной натуре, как Гете, но очень меткое по отношенню к декадентам всякого романтизма, и трижды меткое в устах романтика, который действительно был поэтом.

Именно революционным характером „Wüsten- und Löwenpoesie“ объясняется необыкновенное впечатление, которое она произвела в конце тридцатых годов прошлого столетия. Казалось, будто в темной комнате больного с отравленным воздухом вдруг открыли ставни, и глазам больного открылся улыбающийся далекий мир. Но, конечно, поэт, как и многочисленные его почитатели, не сознавал еще этого революционного характера. Новый прусский король назначил певцу „Löwenritt'a“ не-

большую годичную пенсию, чтобы сделать для него возможным творить без житейских забот, и Фрейлиграт проводил веселое поэтическое существование на красивых берегах Рейна. Когда Гервег уже совершил свое триумфальное путешествие по Германии, голос Фрейлиграта присоединился к отвратительному кошачьему концерту, которым закончился этот трагикомический инцидент. То, что его в этом инциденте оттолкнуло, конечно, соответствовало тайникам его души, и в этом смысле он был совершенно прав; он часто повторял это в своем выражении, направленном против Гервега: рекламирование портит репутацию. Но он не должен был насмехаться над поэтом, которого прусские жандармы выгнали за пределы Пруссии, и нигде его за это не пробирали более зло, чем в „Новой Рейнской Газете", издававшейся Карлом Марксом. Но в этом опять проявляется честный характер Фрейлиграта, что его не ожесточила едкая насмешка, и, наоборот, он постоянно развивал революционные ростки, таившиеся еще в его юношеских стихотворениях, пока он, наконец, не бросился на грудь родине, иной уже, но все же тот же самый.

Этот крепкий дуб медленно разгорался, но зато горел тем сильнее и ярче. Гервег уже давно отзвучал, когда Фрейлиграт начал писать в середине сороковых годов. По силе революционных образов он далеко превосходил своих предшественников, хотя песни его не всегда были так мелодичны, как стихи Гервега, хотя по своему характеру они иногда переходили в карикатуру. Если Гервег пел „песню, чтобы хвалить тебя, сокровище Нибелунгов, тебя, хлеб и камень мудрецов, тебя, свободное слово", то Фрейлиграт изображал цензора в доме умалишенных, когда его осаждают убитые мысли:

Вы склонились безмолвно, как колосья,
Вас легионы—ах, какой богатый покос!
Никогда в то время мне не приходило на ум,
Что вы опять можете воскреснуть!
О, можете ли вы? Здесь во дворце,
В котором вообще я охотно живу,
С тех пор, как король даровал
Мне его за вечную службу, я узнал об этом!
Прекрасное здание! Но полное привидений!
О, горе! Вы настигаете меня, как злая толпа мертвецов,
Чтобы пить мою кровь!

Вы врываетесь, бледные, затравленные,
Но на челе у вас светится мужество!
Две высокие женщины ведут вас,
Это, кажется, Свобода и Истина!

С поэтической проницательностью Фрейлигрaт изобразил участь многих цензоров и прокуроров, которые воскресили беспощадную должность цензоров.

Его близкая дружба с Карлом Марксом немало содействовала его художественной силе изображения, устранявшей из его революционных песен прозаическую риторику. Когда Фрейлигрaт выпустил свой „Символ веры“ („Glaubensbekenntniss“), свое первое собрание революционных стихотворений, он быстро сошелся с Марксом. Позднее Фрейлигрaт принадлежал к числу редакторов „Новой Рейнской Газеты“, которой он пропел прекрасную прощальную песню. В тесном духовном общении с политическим умом, для которого всякий язык передовых статей был ужасен, Фрейлигрaт не подвергался опасности, угрожавшей всякому политическому поэту, начать писать рифмованные передовые статьи. В целом ряде стихотворений Фрейлигрaта можно непосредственно указать следы духовного влияния Маркса; некоторые даже вполне понятны еще теперь, когда известны самые выражения Маркса. Этим мы вовсе не хотим умалять поэтическую славу Фрейлигрaта и перенести часть ее на Маркса. Мы претендуем на участие Маркса только в таких стихотворениях Фрейлигрaта, которые десять лет назад прусский военный министр, а за ним многие филистеры назвали „безумными произведениями“.

Еще до революции 1848 г. Фрейлигрaт „мечом своих песен был изгнан на Запад“, сперва в Швейцарию, затем в Лондон. Годы революции он прожил на Рейне, но после победы контрреволюции он опять попал в изгнание в самый последний момент, раньше чем предательские козни Штибера впутали его в кельнский процесс коммунистов. Он опять отправился в Лондон, где в течение почти двадцати лет исполнял тяжелые обязанности служащего банкирского дома. Как всегда, он и теперь презирал всякую позировку. Он осмеивал пустое бахвальство Кинкелей [1]) и компании.

---

[1]) Кинкель—немецкий поэт, современник Фрейлигрaта, принимавший участие в революционном движении конца сороковых годов в Германии. Прим. перев.

Итак, прости, прости клетка льва!
Я только медведь! Как медведь, я вою в толпе
И не блистаю своей „поэтической славой“,
Сильно выветрившейся на улицах Лондона;
Ты думаешь, что „беглец“ мог бы,
Как цветок, красоваться в петлице?
Но что я этому народу? Так думал я
И мирно продолжал свой путь.
Я закаляюсь в этой бодрой жизни,
В которую опять забросила меня судьба;
Которая безжалостно, грубо, сурово
Подталкивает меня на новые дела и заботы,
Она так же мало знает мои мечты и песни,
Как мало нуждается в них;
Она бросает меня из стороны в сторону, невзирая
на мои „лавры“,
И вырывает меня с корнем?—нет, только сильнее
бросает!

Гордое и истинное признание; но от того, что служило к чести гражданина, от этого чах поэт, для которого „отечество добрых“ не могло стать вторым отечеством. Для этого он слишком тесно сросся с немецкой жизнью. На чужбине его редко и скупо посещало поэтическое вдохновение. Предсказание, которое у юноши объясняли мировой скорбью, что „огонь поэзии всегда является проклятием!“ исполнилось на зрелом человеке.

Для Фрейлиграта наступили еще худшие времена, когда закрылся банкирский дом, в котором он работал. Почти шестидесятилетний старик остался ни с чем. К чести буржуазии, она заплатила долг чести, которого тогдашний пролетариат не в состоянии был уплатить; но тратить бескорыстно она не умеет. С тех пор поэт, перекочевавший в Штуттгарт, в южную Германию, где он мог дышать несколько более вольным воздухом, чем к северу от Майна, должен был писать, когда берлинские филистеры хотели иметь стихотворение для своего благотворительного спорта, или лейпцигские филистеры—для пошлого фиглярничания своего поддельного карнавала.

Но гений его уделил ему еще последний луч солнца, когда он пропел свою песню безыменным мертвецам французских полей сражения, как некогда безыменным мертвецам берлинских баррикад:

И вот настала ночь, и мы помчались.
И кругом горели сторожевые огни;
Лошади фыркали, дождь лил,
А мы думали о мертвецах!

Там, где распространялся бледный багрянец смерти, там душа этого наиболее красочного из всех немецких поэтов была очень глубоко задета, и в этом заключается самое существенное.

Но к тридцатой годовщине его смерти его песни по духу близки немецким рабочим. Для пролетарской освободительной борьбы они моложе и современнее, чем все то, что молодые и модернисты создали до сих пор или еще создают.

ГЕББЕЛЬ

Жизнь Геббеля.

Жизнь Геббеля представляет собою едкую сатиру на проводимую Бартельсом старую теорию, которой утешает себя мещанство, будто в буржуазном обществе гений всегда пробивал себе дорогу. Основываясь на ряде случаев, когда люди с большими дарованиями пробивали себе дорогу через труднейшие и иногда почти невероятные препятствия, мещанин утверждает, что так бывает всегда, и старая басня держится тем упорнее, чем труднее доказать противное, чем меньше возможности имеют поднять свой протестующий голос многочисленные таланты, в зародыше подавляемые организацией буржуазного общества, и чем больше, таким образом, для людей, заинтересованных в существовании этого общества, становится ясным, что там, где нет жалобщика, нет и судьи. Но на примере Геббеля можно документально доказать, что даже его железная энергия не могла бы предотвратить гибели его гения, что этим гением,—выражаясь очень грубо и вследствие этого субъективно неверно, хотя объективно и правильно,— мы обязаны капризам нескольких женщин, о которых обычно говорят, что они менее постоянны, чем волны.

Бросим беглый взгляд на жизнь Геббеля, описанную его биографом с одобрения его вдовы. Коренного пролетария по происхождению, голодавшего с колыбели, выросшего под деспотической палкой маленького чиновника и ценою ряда унижений отвоевывавшего каждый свой шаг в жизни, Геббеля вводит в литературные круги старая добросердечная романистка. Но жажда материнства у этой дамы гораздо сильнее ее добросердечия, и от этой несносной пытки Геббелю удается избавиться лишь ценою ряда лет мучительного голодания. Затем

на его долю выпадают первые удачи смелых выступлений под покровительством одной девушки, которая его любит, но не встречает его взаимности. Трудами своих рук она добывает для него кров, одежду и пищу и приносит ему двоих детей. Таким образом, спасительница сама становится бременем для спасенного. Он сталкивает ее с доски, на которой они вместе спасаются от кораблекрушения, и один добирается до берега, но опять-таки только потому, что в момент крайней нужды ему удается еще раз ухватиться за женскую руку помощи. Творцу „Марии Магдалины" встречается красивая и полная жизни художница, на которую нашел стих кающейся Магдалины. Когда он к ней сватается, она отдает ему руку, но не из любви к нему, а из великодушия и сострадания. На буржуазном положении „мужа своей жены" Геббель создает свои лучшие произведения, но с расцветом жизни его уносит злая болезнь, как последствие невероятных мук голода, от которых ему приходилось страдать в молодые годы.

В связи с этой биографией можно построить много нравоучительных и сентиментальных соображений, и такие соображения в большом количестве были высказаны филистерами с снисходительным презрением. Но при этом всегда оставался незатронутым один вопрос, который только и важен с точки зрения эстетики и истории литературы. Это — вопрос о том, как эти условия жизни влияли на духовное развитие поэта. Буржуазная история литературы, в лучшем случае, использует обстоятельства жизни поэта, чтобы объяснить ими тон его настроения, выбор его сюжетов, обрисовку его характеров, но характер и степень художественной одаренности она принимает, как нечто врожденное, как естественный факт, который подлежит описанию, но не дальнейшему объяснению. Само собой разумеется, что художественная одаренность — это дар природы, но не менее несомненно и то, что лишь общественные условия вырабатывают из этой одаренности то, что подлежит историческому исследованию. Никто не может распознать в грудном младенце, не таится ли в нем художник, но как только начинают проявляться первые признаки художественной одаренности, она находится под влиянием общества. Нет художника, художественную сущность которого можно было бы постигнуть, не соображаясь постоянно с общественными усло-

виями, в которых он жил. Так как буржуазная история литературы ничего этого не хочет знать, но все-таки хочет овладеть бесконечным многообразием духовной жизни, то она выработала схематические системы, разбив их на рубрики с теми или иными заголовками, в которые заносятся отдельные писатели в зависимости от того или иного идеологического сходства между собою. Один историк литературы разносит их по рубрикам так, другой иначе,—это их хозяева называют „научными методами" и об этом они со священным усердием обычно ведут споры. Даже трезвый Бартельс выдвигает постоянно возвращающиеся законы духовной жизни, учение о поколениях в истории литературы; он даже предлагает, чтобы год рождения поэта считать определяющим его характер, что в то время, конечно, было довольно последовательно в своем роде. Если характер и степень художественной одаренности является лишь даром природы, то эта одаренность уже в момент своего зарождения должна получить неизменную форму. К чему на практике приводит такая логика, показывает „История литературы" Мейера, которая с годами рождения поэтов проделывает настоящие арифметические чудеса и разводит такую чушь, что Бартельс,— впрочем, достаточно непоследовательно, — недавно выступил с энергичной полемикой против нее.

Обычно Геббеля причисляют к „частичным гениям"—рубрике, впервые предложенной эстетом Фишером. Среди товарищей по судьбе, которых обыкновенно ставят на одну полку с ним, чаще всего находится Генрих фон-Клейст, и нельзя отрицать, что некоторые суждения, высказанные в минуту отчаяния обоими поэтами по поводу их дарований, повидимому, оправдывают такую классификацию. Клейст однажды писал своей сестре: „Ад дал мне мой полуталант, небо же одаряет человека полным талантом или вовсе ничем", а Геббель отмечает в своем дневнике: „Крупные таланты исходят от бога, маленькие—от дьявола". Совпадение тем более знаменательно, что оба суждения были высказаны независимо одно от другого. Но если сам Геббель считал себя „частичным гением", то историку литературы не зачем сообщать нам, кем считал себя поэт, ибо это мы гораздо лучше можем узнать от него самого, а пусть этот историк лучше сообщит, чем он был в действительности. В отношении своей личности поэт неизбежно остается в плену

тех идеологических представлений, которые у него создаются на основании его опыта в общественной жизни, или, в крайнем случае, он неясно сознает влияние этого опыта, и прямая задача истории литературы—ясно представить это взаимодействие причин и следствий.

У Бартельса есть также довольно живое представление о том, что „частичный гений", собственно говоря, ничего собою не выражает. Он сам себе возражает, что в сущности таких гениев не может быть, так как законченная сущность является существенным отличием гения от таланта. Никто не станет оспаривать, что Клейст и Геббель были гениальными натурами, но никто не поставит их на одну доску с Гете и Шекспиром; следовательно, надо допустить существование гениев второго ранга. Здесь очень ясно можно видеть, как из затруднительного положения выходят при помощи рассуждения там, где приходится решать трудную задачу. При этом правильный путь к решению так близок, что Бартельс сам на него вступает, спрашивая, нельзя ли то, чего недостает „частичному гению", объяснить „задержкой развития под влиянием условий эпохи и личных обстоятельств". Но с близорукостью идеолога он тотчас возвращается обратно, равнодушно замечая, что и этим предположением вопрос разъясняется не намного больше.

И все же достаточно описания жизни Геббеля в самых общих чертах, чтобы сразу узнать, почему он постоянно берет предметом своего творчества „великий процесс взаимоотношения полов" и не умеет представить его иначе, как в крупных или анормальных столкновениях. Пусть меня не поймут превратно. В своих драмах Геббель, как никто, понимавший художественное творчество, не говорит, а творит. Его женщины и мужчины являются не бледными схемами ума, а настоящими людьми, в жилах которых течет горячая кровь, людьми крупными и сильными. Трудно понимать процесс взаимоотношения полов в более высоком смысле, чем его понимает Геббель. В отличие от весьма многих „модернистов", он никогда не прослеживал этот процесс в публичном доме или кабаке. Но он не понимает исторических стадий этого процесса, и в том, как он создает предпосылки для своих драматических столкновений в процессе взаимоотношения полов, проявляются причудливость, неуверенность и субъективность его чувствований,

вполне объяснимые исключительно его личными жизненными переживаниями.

Но это лишь частный случай общего явления. В молодые годы Трейчке написал о Геббеле статью, в которой поэту в общем дается неверная оценка, но в которой все же хорошо выявлены его самая сильная и самая слабая стороны. Самой сильной стороной Геббеля он называет „редкое, совершенно непонятное дилетанту чувство всей совокупности произведений искусства". И действительно, у Геббеля всегда видно мощное творчество крупного художника, и это делает чтение его произведений необыкновенно привлекательным, так что всегда перечитываешь их с удовольствием. Самой же слабой стороной Геббеля Трейчке считает отсутствие у него всякого исторического понимания. Он пишет: „Даже в произведениях нашей классической эпохи космополитизма гораздо яснее проступают следы национально-политической борьбы отдельных периодов, чем в произведениях Геббеля отображения современности". Это также правильно, но надо еще прибавить, что на примере жизни Геббеля видно, как эти сильная и слабая стороны внутренне связаны между собой. Страшная борьба, которую ему пришлось вести, всего его истерзала. Благодаря этому его искусство поднялось на недосягаемую высоту, в то время как вне этого он в вопросах жизни своей эпохи разбирался, как слепой. Буржуазные историки литературы говорят о „консервативных" или „умеренных" политических взглядах Геббеля; некоторые снисходительно, как о ребенке, отзываются, что, революционер в области эстетики, при всем том он был хорошим гражданином. Но политический историк Трейчке, несомненно, разбирается в этом лучше, и я ссылаюсь именно на него, потому что он вполне свободен от подозрений, что находит странными с политической точки зрения „консервативные" взгляды Геббеля. Он находит странными скорее с эстетической точки зрения неприятные филистерские взгляды Геббеля на вопросы политики, когда они выражаются в брезгливых эпиграммах на государственных деятелей или в презрительных суждениях о народных движениях.

Как здесь уже указано, о „консервативных" убеждениях Геббеля нельзя даже сказать ничего дурного ни в том отношении, что он произвольно распоряжался элементами объек-

тивного суждения, которыми консервативный политик должен распоряжаться так же, как и всякий другой политик, ни в том отношении, что он об обществе и государстве высказывался только как консерватор. Он говорил о них и в таком радикальном духе, что этим может быть довольна и социал-демократия, хотя это еще не дает основания считать его политическим радикалом. В 1841 году Геббель написал следующий сонет:

Если б ты воплотилось в живое существо
Со всеми твоими постановлениями и законами,
Беззастенчиво порабощающими все живое и свободное,
Чтобы этот мир остался во власти мертвых;
Которые, будучи прокляты богом, в адском вихре
Сами вызывают грехи, за которые ими объявлены кары,
И предают реформатора колесованию,
Чтобы он не разорвал старых цепей,—
Тогда худший из твоих членов должен был бы
Дерзко посмотреть тебе в глаза,
И ты, несомненно, перед ним покраснело бы!
Грабитель пользуется кулаками лишь по временам,
Убийца выполняет свою работу не без отвращенья,
Твое же ремесло—грабежи и убийства.

Можно ли более хлестко изобразить капиталистическое общество? Но Геббель дает сонету заглавие „Человеческое общество“, об исторических стадиях развития которого он ничего больше не знает. И здесь он тоже одним словом охватывает всю трагедию своей судьбы, как поэта. Но когда он пытается говорить трезвой прозой в качестве профессионального политика, как, например, в письмах, которые он в 1848 году писал из Вены, то нельзя не поражаться бесконечной пошлостью этого богато одаренного ума. Ни один из всех осмеянных Геббелем болтунов по вопросам эстетики не болтал в такой степени бестолково, как он сам болтал по вопросам политики.

Если Трейчке говорит, что даже в произведениях нашей классической эпохи космополитизма гораздо яснее проступают следы национально-политической борьбы отдельных периодов, чем в произведениях Геббеля отображение современности, то он подчеркивает, не совсем правильно, космополитический характер нашей классической литературы, который

явился лишь одним из следствий того обстоятельства, что для пробудившихся умов буржуазного класса в то время не было национально-политической арены борьбы. Но именно вследствие того, что единственной ареной борьбы для этих умов являлась изящная литература, в ней отразилось и все то, что относится к национально-политической борьбе того времени. Общественные условия толкали пробуждающуюся силу нации на арену искусства, и лавров поэта добивались многие из тех, кто при других условиях помышлял бы о других лаврах. Кто при чтении признаний Лессинга о его драматическом творчестве не испытывает впечатления, что будь только у этой боевой натуры настоящее поле сражения, она бы оставила театр в совершенном покое? Шиллер был, несомненно, поэтом, но самым мощным драматургом в немецкой литературе он стал благодаря удивительному инстинкту, с которым умел схватить задушевную жизнь своей эпохи, и не менее удивительной проницательности, с которой он умел глубоко отображать в исторических материалах эту еще неясно звучавшую жизнь.

С этой точки зрения, отношение Геббеля к классической литературе чрезвычайно поучительно. Мнение Бартельса, что он по существу принадлежал к ней, в общем правильно, и особенно это верно также и по отношению к современному натурализму, который Геббель совершенно в духе подлинного искусства кратко и метко разделал в эпиграмме:

Друзья, подражая природе, вы хотите сравняться с ней? О, глупость!
Если вы не станете выше ее, вы останетесь в ее подчинении.

Но Геббель был настроен весьма неодобрительно именно по отношению к Лессингу и Шиллеру. При этом, однако, опять-таки не следует думать, что это неодобрение имело что-либо общее с поверхностной болтовней „модернистов“ о Лессинге и Шиллере: Геббель стоял неизмеримо выше подобной пошлости. Хотя или даже именно потому, что он, как равный по происхождению, из внутренних побуждений своей художественной натуры спорил с Лессингом и Шиллером, он никогда не скрывал своего уважения к ним, как к великим людям, и как ни резко он иногда высказывается об их искусстве, эти суждения все же всегда основательны. Даже тогда, когда они очень

односторонни, они часто именно в этой односторонности освещают глубочайшие проблемы искусства. Там, где он был богаче этих классиков, он умел метко выяснить их бедность, но его бедность мешала ему разобраться в тех случаях, когда они были богаче его.

Заявление Трейчке, что Геббель всегда допускал ошибки в использовании материалов, а Шиллер никогда, звучит несколько резко, и его надо понимать с тщательно обдуманными ограничениями в ту и другую сторону. Но этим, несомненно, выражается полная противоположность между обоими драматургами. Умея изображать борьбу своей эпохи только в несуразных коллизиях, Геббель облекает эти коллизии в исторические одежды по своему усмотрению, не заботясь о том, насколько они им подходят, но в соответствии с его взглядом, что история—это пестрая куча сомнительных фактов. Его само по себе правильное положение, что драматург не должен являться истолкователем истории, а должен пользоваться историческим материалом, как вспомогательным средством для освещения проблем своей эпохи, может быть сопоставлено с не менее правильным положением Лессинга, что исторические фигуры должны оставаться для драматурга священными. Между этими двумя вехами драматической поэзии Шиллер совершил свой величественный путь с мастерством и уверенностью, с какой, пожалуй, никогда еще не совершал свой путь никакой другой драматург, и именно это доставило ему постоянное место среди великих драматургов мировой литературы, хотя в отношении других дарований драматурга он во многом и уступал им. Этим же в достаточной мере объясняется и его огромная популярность, и то огромное влияние, которое он оказывал на жизнь немцев, покуда национально-политические вопросы, которые были предметом всех его помыслов и стремлений, ожидали своего разрешения, и его выдающаяся роль в умственной жизни Германии, являющаяся такой резкой противоположностью изолированной позиции Геббеля. Бартельс объясняет эту изолированность Геббеля тем, что буржуазия пятидесятых годов не умела использовать трагедию, но как же тогда могла эта самая буржуазия в ту же эпоху автора трагедий, Шиллера, чествовать национальным празднеством, какого, несомненно, никогда еще в Германии не устраивалось?

„Модернистский“ историк литературы легко находится с ответом: потому, что Геббель был крупным художником, которого понимал лишь небольшой круг избранных умов, тогда как за Шиллером, политическим витией, „зикингенским глашатаем морали“ и т. п., тянулась шумная толпа низких людей. Забавность этого ответа сначала не так бросается в глаза, когда видишь в свите Шиллера все великие имена Германии от Гете до Лассаля, как когда перебираешь тех немногих избранных, которые группировались вокруг Геббеля. Эти, поистине классические типы мещан, Ку и компания, пожалуй, самые болезненные тернии в мученическом венце Геббеля, который обходился с ними почти сверх меры жестоко, как трагикомически описывает Ку художника в своей биографии. Бартельс, конечно, слишком рассудителен, чтобы прибегать к такой многоречивости, но все же он говорит: „Если у нас, немцев, есть трагедия, то это трагедия не Шиллера, а Клейста, Геббеля и Людвига,—в этом теперь уже нет никакого сомнения, как верно, с другой стороны, и то, что они все трое, даже вместе взятые, не имеют такого национального значения, какое имеет Шиллер“. Оставляя в стороне Людвига и Клейста, каждому из которых надо посвятить по отдельной главе, мы увидим, что этим сказано лишь то, что глубокое понимание своей эпохи, которым Шиллер в высокой степени превосходил Геббеля, является несущественным или даже отрицательным свойством драматурга. Если бы Геббель обладал в такой же степени и этим даром, то его трагедия, безусловно, была бы выше трагедии Шиллера, так как всеми другими дарованиями, которые необходимы драматургу, Геббель, по всей вероятности, обладал в большей мере, чем Шиллер.

В действительности же, так как подлинное искусство имеет корни в своей эпохе, невозможен настоящий лирик, а тем более, настоящий драматург, который не живет в своей эпохе и вместе с ней. Теоретические основания я попытался изложить в своих „Эстетических набросках“. Мне тем более нет надобности повторяться, что в отношении Геббеля вопрос давно уже разрешен им самим. Все его драмы, как он выразился еще в самом начале своей поэтической деятельности, были „жертвами художника своей эпохе“. Как истинный драматург, он всегда стремился показать „веку и корпорации эпохи их образ“. Если

бы он остался чуждым своей эпохе, он бы давно был упрятан в катакомбы истории литературы. Однако, такая совершенно чуждая подлинному искусству мысль может притти в голову лишь мещанствующим рифмоплетам, но отнюдь не истинным художникам. Вопрос не о том, будет ли драматург бороться с общественными проблемами своей эпохи, а о том, как он может с ним бороться; в том и заключается благородное и вместе с тем потрясающее величие Геббеля, что он с демоническим пылом гениального художника стремился отвоевать лозунг своей эпохи у более могущественного общественного рока, которым он был связан.

Так, еще победоносней и на склоне своих дней, он творил до конца своей жизни, и то внутреннее взаимодействие, которое существовало между его неутомимой работой и бурной современностью, подлежит еще специальному исследованию.

14-II-1900 г.

Творчество Геббеля.

Следует отметить одно своеобразное обстоятельство: немногие поэты высказались так подробно, как Геббель, с точки зрения художественной критики, о своих произведениях, и тем не менее в отношении немногих поэтов так далеко расходятся взгляды литературных критиков, как в отношени его. И более того: всякое буржуазное описание Геббеля претендует на правдивость и, между тем, каждое из них задает больше загадок, чем разъясняет. Отчего это происходит?

Просто оттого, что буржуазная история судит не об изображении на основании действительности, как бы это следовало, а о действительности по изображению, не об эстетических взглядах Геббеля по его искусству, а о его искусстве по его эстетическим взглядам. Художник сначала творит и затем размышляет о законах своего творчества, а не наоборот. То, что Геббель так много размышляет о своем искусстве, является следствием самой слабой его стороны—недостаточного понимания своей эпохи: задним числом он хочет трактовать свои драматические коллизии, как „зеркало времени", но предварительно он не придумал эти коллизии в уме, чтобы затем изобразить их, примерно, так, как какой-нибудь почтенный педагог сочиняет свои школьные трагедии. Нельзя сказать, чтобы поэтому художественная критика Геббеля теряла свою ценность: то, что̀ великий художник думает о своем искусстве, всегда будет заслуживать основательного рассмотрения. Нельзя также сказать, чтобы ее невозможно было использовать для объяснения его творчества: кто мог бы желать себе лучшего путеводителя по монументальному сооружению, чем сам строитель! Но при этом необходимо всегда иметь в виду, что искусство—основа, а эстетика—только производное. Тогда имеешь

в руках нить, чтобы легко ориентироваться в лабиринте, в котором блуждал всякий, кто считал эстетику за основу, а искусство за производное.

Из эстетики Геббеля построить систему совершенно невозможно. Художник несистематичен и по самому своему существу не может быть систематичным. Всякая попытка заключить Геббеля в бумажную клетку, построенную из его сочинений по вопросам эстетики, терпела и должна терпеть неудачу: карточный домик всегда рушится раньше, чем постройка его доходит хотя бы до колен поэта. Понятная, хотя и неосновательная досада по этому поводу проявляется затем в известных фразах о „мыслящем", „умствующем", „экспериментирующем художнике", фантазия которого разогревается в печи доктринерства или—для разнообразия—развивается подо льдом, о резком несоответствии между познанием и искусством и в разных других фразах, обрушившихся потоком на результаты многолетних трудов бедного Геббеля. Более благожелательно настроенные умы иногда утешаются еще тем, что эстет Геббель гораздо ценнее, чем поэт Геббель. И господин Мейер тоже того мнения, что дневники Геббеля переживут большинство его поэтических произведений,—до такой степени эта „александрийская критика" утратила элементарнейшее понимание художественного творчества.

Бартельс в этом отношении представляет счастливое исключение. Он не справляет тризны вокруг тени, отбрасываемой деревом, а своим неиспорченным зрением видит самое дерево. Но и здесь он останавливается на полдороге и не обращается к обследованию корней, дававших дереву его мощь и жизнь. Он вполне правильно распределяет драмы Геббеля по порядку последовательности их исторического развития, относя „Юдифь" и „Женевьеву" в первую группу, „Марию Магдалину", „Трагедию в Сицилии" и „Юлию"—во вторую, „Ирода и Марианну" и все остальные—в третью. Но когда он отмечает эти три группы, как относящиеся к периоду „бури и натиска", социальному периоду и периоду зрелости, то эти размещенные в обратном порядке последовательности надписи или ничего не говорят, или двусмысленны, или неправильны.

Сам Геббель считал „Юдифь" и „Женевьеву" лишь пробами своих сил и дарований. Возражение Бартельса, что

они представляют собою нечто большее, и что в них уже выявились все характерные для драмы Геббеля особенности, относится больше к форме, чем к существу. В этих первых произведениях поэта отнюдь не заметно „своего рода бури и натиска", и хотя в них уже и обнаруживаются особенности таланта Геббеля, но они находятся под влиянием господствующих литературных течений. Если и величайший писатель, развивающийся в самой благоприятной обстановке, не может по щучьему веленью создать новую литературную эпоху, то бедный поэт, ведущий одинокую и однообразную голодную жизнь, почти совершенно вне общества, по необходимости должен при своих первых литературных выступлениях искать идеологических связей там, где он их может найти. В дни юности Геббеля, в конце тридцатых годов, еще господствовал отмирающий романтизм, а на-ряду с ним со всей слабостью, бывшей в крови буржуазного класса,—прочищавшая путь этому классу Молодая Германия. Третье, более могучее умственное течение, возродившее старый немецкий идеализм, чтобы низвергнуть подгнивший мир, только еще подготовлялось в „Галльских Ежегодниках" и в политической лирике.

В соответствии с условиями своей жизни Геббель сначала примкнул к романтизму. Его первые поэтические произведения находятся всецело под его влиянием—под влиянием лирики Уланда, мелких новелл Клейста, Э. Т. А. Гофмана и, пожалуй, еще Жан Поля, который к романтикам был, по меньшей мере, так же близок, как и к классикам. Но затем в связи с поисками литературных заработков он вошел в тесное соприкосновение с господствовавшими в литературной прессе членами Молодой Германии, и особенно с Гуцковым, о котором он впоследствии однажды выразился, что он был ему так антипатичен, как никто другой из живших тогда писателей. Корни расхождения с самого начала лежали в их положении. Такой ярко выраженной и сильной художественной натуре, как Геббель, хилая сущность Молодой Германии, колебавшейся между литературой и политикой, быстро стала и не могла не стать противной. Но все же это не дает последователям Геббеля права так жестоко раскритиковать Гуцкова. Последнее произведение Гуцкова, в котором он разделывает безрассудную котерию, при всех своих неприятных сторонах, все же не

представляет собою пасквиля, как утверждает Бартельс. Когда Гуцков заявляет, что ему всегда было невыносимо в Геббеле его ледяное равнодушие к пробуждающейся новой жизни нации, то это оборотная сторона медали и даже определенная точка зрения.

В отношении поэтической силы „Юдифь", несомненно, значительнее всей младогерманской драматургии. По мощно нарастающему действию, достигающему своего апогея в демонических потрясениях ночи любви, всюду угадывается по когтям лев. Но наряду с искусством поэта здесь уже проявляется и его неумелость: чисто-современная коллизия переносится в старобиблейское сказание; для завязки трагедии, совершенно неизвестной ветхому завету, героиня изображается в виде странного существа, не то девушки, не то вдовы. По своей общей концепции эта коллизия не нова. Так, Дева Шиллера делается жертвой коллизии, заставляющий ее щадить врага страны, которого она, как национальная героиня, должна уничтожить, потому что любит его, как женщина. Ново лишь странное построение коллизии в драме Геббеля: хотя Юдифь любит врага своего народа, она все же убивает его за то, что он осквернил ее тело. В этом значительно сказывается надуманность и утонченность младогерманского движения, блуждавшего в таинствах половой жизни, так как оно еще не имело никакого понятия о социальных перемещениях, результатом которых явился несомненный развал мещанского брака. Сильный дух той холодной чувственности, которая была свойственна младогерманским героиням, можно проследить в диких и несвязных речах, которым Юдифь возбуждает себя к убийству Олоферна.

По сравнению с „Юдифью", „Женевьева" представляет собой определенный шаг назад. И она, судя по своему построению, была задумана еще в чисто-романтический период жизни поэта, хотя опубликована была уже после „Юдифи". Геббель писал эту пьесу в то время, когда пылал страстью к одной девушке, руки которой он не мог добиться, и изливал муки этой безнадежной любви перед девушкой, которая его содержала и носила под сердцем ребенка от него. Отсюда легко понять то тягостное и мучительное настроение, которое веет над „Женевьевой". Описание современного процесса вза-

имоотношения полов насильственным образом облекается в форму грустной народной сказки. Страсть Голо понятна с грехом пополам, но также с грехом пополам понятна чистота Женевьевы. Лукавая диалектика, которая должна служить выражению „высших и насущнейших интересов эпохи", находится в непосредственном соседстве с толпой средневековых волшебных призраков. Сам Геббель, которым при создании „Юдифи" владело блаженное сознание, что он, драматург, вздыхает в своем дневнике: „О, Женевьева, ты мне причиняешь много огорчений! Любить тебя я не могу и уничтожить тебя я тоже не могу". Он не хочет убивать ее, потому что она „нечто живое, хотя и неудачное".

Лишь в „Марии Магдалине" Геббель является вполне самим собою, и уже поэтому его буржуазной трагедией начинается второй период жизни поэта. Твердой рукой он берется за небольшую область общественной борьбы, которая была ему знакома, и создает из этого шедевр. В Мюнхене он жил в доме одного столярного мастера в незаконном браке с его дочерью, и брат его возлюбленной был несправедливо заподозрен в воровстве. Происходившие на этой почве домашние сцены не имели трагических последствий. Когда Геббель пустился пешком в утомительный путь из Мюнхена в Гамбург, его Пеппи проводила его на расстояние нескольких часов пути. Они расстались „с бесконечными слезами", но не с разбитыми сердцами. Это не столько право, сколько свойство драматурга, что такие случайные переживания из действительности выкристаллизовываются в драматические жемчужины, и какой чудной жемчужиной является „Мария Магдалина" в сокровищнице немецкой поэзии! Тем не менее, и эта драма носит на себе следы общественных влияний, господствовавших в жизни Геббеля. Подобно тому, как Юдифь является у него девственницей и в то же время не девственницей, дочь столяра Клара у него не девственница и все же девственница. Она не погибает от любви, но отдается нелюбимому жениху, чтобы защитить самое себя от своей тайной любви к своему другу юности. Геббель не понимал, что этим он унижает свою героиню вместо того, чтобы возвеличить ее, как намеревался. Когда знаменитые артистки того времени отказывались от роли Клары, он бранил их: „Играете же вы, не жема-

нясь, беременную Гретхен или ту другую Клару, наложницу графа, который никогда не мог на ней жениться". То, что ему казалось непоследовательной стыдливостью, было чем-то совершенно другим или, во всяком случае, могло быть чем-то совершенно другим. У всякой женщины с здоровым чувством для сладких грехов ее пола найдется широкий плащ любви, но именно поэтому она внутренне будет себя чувствовать отверженной всюду, где благородство свободной связи сглаживается расчетом, хотя бы и добродетельным.

Заслуженный успех прекрасного произведения немало был испорчен еще и тем, что, как „зеркало времени", оно появилось несколько покрытым пылью. Из более крупных городов Германии Мюнхен в дни юности Геббеля был наиболее заражен мещанским духом. В Берлине, Кельне, Бреславле у мещанства уже не было растерянности мастера Антона по отношению к новому миру, который нес ему развал и гибель. Драма Геббеля не захватывала жизнь современников так сильно, как это сделала прежде драма Шиллера „Коварство и любовь", другая мещанская драма, которая только и может сравниться с геббелевской в немецкой литературе. Шиллер противопоставил в открытой борьбе мещанство и деспотизм мелких князей—движущие силы тогдашней жизни Германии—и вывел на сцене взятую прямо из жизни торговлю германских князей солдатами. Это не была широкая национальная жизнь, но все же это была национальная жизнь, это было историческое движение, а не та спирающая дыхание и подавляющая теснота, не та, как сам Геббель выражается, „страшная связанность и односторонность", которая господствует в четырех стенах у мастера Антона. Еще и теперь, спустя шестьдесят лет, „Коварство и любовь", как молния, озаряет восприимчивую и наивную публику, в которой „Мария Магдалина" при всей глубине воздействия возбуждает чувство отчужденности, как взгляд в совершенно угасший мир. Можно говорить сколько-угодно о тенденциозности, можно перечислять все художественные преимущества „Марии Магдалины" перед „Коварством и любовью", но все же несомненно, что драматическое искусство должно охватывать совершающийся в его эпоху исторический процесс, и что оно тем долговечнее, чем глубже умеет его охватить.

Вряд ли какой-либо другой драматург выразил это так выпукло, как Геббель, в предисловии, которое он предпослал своей „Марии Магдалине". Это—документ, на который делались многочисленные ссылки, и из всех сочинений Геббеля как его противники, так и его почитатели пользовались им наиболее часто для неправильного его истолкования. Ибо так же неправы почитатели, когда хотят совершенно вычеркнуть эту статью из его жизни, как неудачное стилистическое упражнение, которое может выйти из-под пера даже величайшего писателя, как неправы и противники, когда они желают этой статьей уничтожить всего Геббеля. Это предисловие является просто изложением эстетических взглядов писателя непосредственно после того, как он создал свое первое самостоятельное художественное произведение. Здесь особенно ясно видно, какой ошибкой является объяснение искусства Геббеля его эстетическими взглядами. Совершенно напрасна была бы попытка из туманных, нерешительных, беспомощных положений вывести такое прозрачное, ясное, строго законченное и до последнего штриха последовательное художественное произведение, каким является „Мария Магдалина". Но можно притти к значительным выводам, если пойти обратным путем, если выводить эстетические взгляды Геббеля из его искусства, и если, следовательно, понимать его предисловие в том смысле, что на расцвете своего юного таланта он сам проверяет свое отношение к эпохе, „жертвой художника" которой должны были явиться его произведения.

В предисловии он проявляет свободу от романтических и младогерманских влияний и ближе стоит к тому мощному умственному течению сороковых годов, которое в философии и поэзии развернуло знамя идеализма против предмартовской реакции. Несмотря на отсутствие у Геббеля систематического образования, у него, как у драматического диалектика, было инстинктивное понимание диалектической философии Гегеля, и точно так же один гегелианский критик принадлежал к первым поборникам его творчества. Даже к политической лирике Геббель проявляет известную симпатию, как ни чужда была ему всякая политика. Он оценивает „душевную" и „рефлективную лирику" по их эстетическому значению, склоняясь при этом скорее несколько в сторону „рефлективной лирики".

„Я должен настоятельно обратить внимание на различие, чтобы не навлечь на себя подозрения, будто я отдаю предпочтение поэтическому ничтожеству, воображающему, что оно создает поэтические произведения, когда втискивает в плоские рифмы свои будничные впечатления или подслушанную под забором бабью сплетню, перед риторикой, которая хотя уже из-за одной своей безучастной односторонности никогда не приводит к поэзии, но все же способствует воспитанию ума, а когда это достигается, то и характера. Не следует оценивать флейту, как дрова, в которые она, во всяком случае, может быть обращена для разжигания предсказанного мирового пожара, но и незначительная деревяшка не должна кичиться своим мнимым родством с флейтой". Между прочим, из-за этих заявлений уцепившаяся впоследствии за Геббеля толпа мещанских „мыслителей и поэтов" в сознании его „неблагозвучного ничтожества" охотно уничтожила бы предисловие к „Марии Магдалине".

Однако, Геббель сумел приблизиться к современному ему революционному умственному течению лишь постольку, поскольку он в своей буржуазной трагедии сумел стать на почву реальных общественных коллизий. Если он говорит, что драма, как высший вид искусства, должна давать наглядное объяснение повседневного состояния мира и человечества в его отношении к идее, т.-е. к объясняющему все моральному центру, существование которого мы должны допустить хотя бы ради его (человечества) самосохранения, или же, если он говорит, что исторический процесс времени, который драматическое искусство должно развивать, имеет целью не низвергать существующие институты—политические, религиозные и моральные,—а, наоборот, еще глубже обосновать и, следовательно, предохранить от низвержения, то это значит, что на волнующийся от революции мир он смотрел глазами доброго ремесленника-столяра. Дело, однако, было не в том, чтобы расширить и углубить эти теории эстетики, от которых художнику не было никакой пользы, а в том, чтобы охватить общественную жизнь в более широком масштабе, чем тот, который составляют чрезвычайно узкие круги, выведенные в „Марии Магдалине". Если это удалось, то дальнейшее развитие теории эстетики получалось само собой, если же это не удалось, то, во всяком случае, на эти построения можно было опереться,

как на базу. С вполне понятной гордостью, которую должна была внушить ему „Мария Магдалина“, Геббель назвал ее „первым знамением новой весны“, с тех пор, как ему прозвучал „истинный призыв божьей милости“ провести красную нить истории, которую он так долго прятал внутри самого себя. С вызывающим задором он жаловался, что критика до того времени рассматривала лишь его образы, и хотя это и служит доказательством их подлинной живости, но он все же желал бы, чтобы некоторое значение придавалось и идеям его драматических произведений.

Роковому пожеланию суждено было осуществиться в чрезвычайно широких размерах. Геббель не сумел уже подняться на более высокую ступень чем та, на которой стояла „Мария Магдалина“. Если его первые три драмы быстро последовали одна за другой в период с 1840 по 1843 год, то после этого его драматическое творчество застыло на целых пять мрачных лет, муки которых были для него, как человека, смягчены, но как для поэта еще усилены вследствие того, что внешние условия его жизни постепенно улучшились. Закончив „Юдифь“ и „Женевьеву“, Геббель отправился в паломничество в Копенгаген к датскому королю, к „своему“ королю, от которого он тогда получил и пособие на дорогу. Шлезвиг-гольштейнское движение, которое к тому времени уже сильно разрослось, снова прошло бесследно мимо урожденного дитмарца. Начатая в Копенгагене, „Мария Магдалина“ была закончена уже в Париже. Здесь Геббель прожил год в тогдашнем политическом центре европейского материка, а следующий год с небольшим—в Италии, где искусство и природа раскрыли перед ним свои богатейшие сокровища. На обратном пути, в мае 1846 года, Геббель женился в Вене на знаменитой артистке придворного театра. Нельзя сказать, чтобы в эти годы у Геббеля уже не было лишений и борьбы за существование, но все же их было меньше, а вместе с тем было гораздо больше многосторонних переживаний, чем в дни его молодости. Драматического писателя парализовало лишь его неуменье проявить свой изобразительный талант на современной ему общественной жизни. Это неоспоримо доказывают обе созданные им в это тяжелое время с великим трудом драмы—„Трагедия в Сицилии“ и „Юлия“. Вместе с тем они доказывают, что

там, где у драматического писателя отсутствует основное условие его искусства, все его художественные способности легко теряются. Нигде поэтический талант Геббеля не падает так низко, как в этих произведениях, и они-то послужили первоначальным поводом и сильнейшим основанием появления выражения об „экспериментирующем мечтателе".

„Трагедия в Сицилии"—это драматическая криминальная история в одном акте: два итальянских жандарма убивают девушку, чтобы овладеть ее драгоценностями, и обвиняют в убийстве ее возлюбленного, пока случай их не разоблачает. Как удивительно должен был отражаться мир в голове этого поэта, если, услышав рассказ об обыкновенном злодействе, он так символически представил себе глубокую пропасть между имущими и неимущими классами, что у него тотчас сложилась драматическая картина, и это в 1845 году, когда классовая борьба пролетариата уже оживленно развернулась в Англии и Франции, и когда уже и в Германии произошли первые рабочие восстания. Эта драма так убога и так напыщенно предисловие к ней, в котором Геббель выставил ее, как трагикомедию, в качестве изобретенной им новой драматической формы.

Еще ниже, пожалуй, стоит „Юлия" с ее романтикой разбойничьей жизни, с ее memento mori (напоминанием о смерти), которым она должна была явиться для легкомысленных жуиров того времени. Заключительный акт, в котором дюжий бандит и фальшивый граф, стараясь превзойти друг-друга в благородстве, уступают друг-другу невесту, вызывает самые неприятные воспоминания о Коцебу. Об эстетической ничтожности обеих драм в литературе о Геббеле нет двух мнений, несмотря на то, что вообще разногласия о нем весьма многочисленны.

Называть этот второй период творчества Геббеля „социальным" неправильно потому, что это название подходит лишь формально, в самом общем смысле, тогда как в употребляемом в настоящее время смысле это слово будет вызывать совершенно неправильные представления. И как-раз, чем острее развивались социальные противоречия сороковых годов, тем неувереннее становилось отношение Геббеля к его эпохе, и лишь когда революционная волна спала, его творческая жизнь снова поднялась в третий и последний период.

21—II—1900 г.

Геббель и революция.

Насколько утомили Геббеля безнадежные попытки понять и изобразить надвигающуюся грозу революции,—видно из того состояния душевной расслабленности, в которой его застала разразившаяся революция. Он не испытывал даже радости, ни как человек, ни как поэт, по поводу того, что с уничтожением предмартовской цензуры его драмы проникли на все сцены. Плоды разгоревшегося мирового пожара не доставляли ему никакого наслаждения.

Разумеется, среди почитателей Геббеля имеются такие, которые усматривают в этом особенно веское доказательство того, что он был великим гением, в своем спокойном победоносном шествии перешагнувшим через все политические мелочи современности. Но тогда можно очень сожалеть, что этот великий гений сумел проявить себя лишь в жалких страхах обыкновенного филистера. Можно смело поручиться, что в письмах и дневниках Геббеля не найдется ни малейшего признака понимания им исторических причин революции. Правда, он рассуждает и о предмартовском абсолютизме, так как в конечном счете мещанин рассуждает обо всем, но все же революция остается для него просто ненавистной, а с контрреволюцией он устраивается самым лучшим образом. Он оживляется в ее атмосфере и в качестве поэта вступает, по выражению Бартельса, в „период зрелости“. Он отрекается от своего предисловия к „Марии Магдалине“, ругает Гервега „поэтическим ритором“, называет исповедь Фрейлиграта „незрелой“, в то время как сам кропает самые дубовые стихи в честь императора австрийского и короля прусского и, как Шопенгауэр своим пуделем Атмой, восторгается своей „душенькой,

заинькой, сокровищем"—белочкой или каким-то другим зверьком, смерть которого поэт оплакивает в бесконечных траурных напевах, не найдя у себя ни одного слова соболезнования по поводу мученической смерти Роберга Блюма или венгерских генералов.

Против таких доказательств, которые можно в любом количестве извлечь из произведений Геббеля, можно вполне игнорировать фразы о великом гении, которого политическая борьба не затронула ни в малейшей степени. Но, конечно, не следует впадать и в другую крайность и трактовать Геббеля, как какого-нибудь реакционера. Людям, занимающимся только вопросами эстетики и истории литературы, когда они вступают в область политики, свойственно останавливаться на самых грубых шаблонах партийной фразы, как показывает хотя бы забавный спор между Бартельсом и Мейером о политических убеждениях Геббеля. Отрицать гибельное влияние контр-революции на богатый ум поэта значило бы оспаривать эпидемическое действие холеры потому, что холерную запятую нельзя увидеть глазами и взять в руки, но бросить этого поэта в общий котел реакции значило бы мерить орла аршином червяка. В конечном же счете надо признать, что Геббель так же мало понял контр-революцию, как он понимал революцию.

Да будет мне позволено привести несколько более обстоятельный пример, которым затронутый здесь вопрос освещается со всех сторон. Если германская революция оставила после себя урок, который просветил даже мещанина, то это было сознание, что единство Германии разбилось об австро-прусский дуализм. Из этого действительные революционеры вывели правильное заключение, что как австрийское, так и прусское деспотическое государство должно быть разрушено, чтобы восстановить единое германское государство, но в пятидесятых годах они жили в изгнании. Внутри германского союза политическая жизнь билась около австро-прусской или, как тогда выражались, около великогерманской и малогерманской дилеммы. Великогерманцы желали единой Германии под австрийской гегемонией, малогерманцы — под прусской. Но Геббель не мог подняться даже до высоты этой, отнюдь не возвышенной или глубокомысленной идеи. Когда было сделано покушение на императора австрийского, он воспел последнего

и призывал его объединить Германию. По его мнению, Франц-Иосиф был тем человеком, который мог восстановить трон Карла Великого. Но когда затем было произведено покушение на короля прусского, Геббель со всей приятностью обратил такой же призыв и к нему. Старый унтер-офицер Вильгельм должен был стать храбрым верховным хранителем сокровищ германского духа, объединить несогласные умы в едином вечном символе, сделаться таким образом властителем Европы и заслужить признательность от полюса до полюса. В конце к Австрии и Пруссии обращается призыв заставить умолкнуть романские и славянские народы, и тогда поэт слышит, как все более мощными аккордами по всему государству раздается: это осуществит императ о р, будь это Габсбург или Гогенцоллерн. И все это после того, как 1859 г. открыл глаза даже самым слепым на значение австро-прусского дуализма. Красивые стихи, но они ни то, ни се,—вздыхает Трейчке, при чем красоту стихов следует отнести исключительно на счет снисходительности прусского историка.

Но в этом своем историческом заблуждении Геббель был вполне честен. В нем не было и следа лицемерия и карьеризма. Совершенно ясно, что обращение к королю прусскому при тогдашних условиях было очень наивным поступком для супруга австрийской придворной артистки, но и стихотворение, посвященное Францу-Иосифу, было совершенно свободно от какого-либо византийства. Покушение, послужившее поводом к этому стихотворению, было произведено 18-го февраля 1853 г., и в тот же день Геббель писал в своем дневнике, изданном много времени спустя после его смерти: „Кажется, только для того смерть и пощадила тебя, чтобы ты пережил ужаснейшие мерзости. Сижу я сегодня утром спокойно в своей комнате. как вдруг входит ко мне бледный как смерть Эмиль Ку и говорит: на императора сделано покушение с ножом, когда он прогуливался по бастиону. Я не могу этому поверить и серьезно указываю ему на его неосторожность, что он повторяет подобный ложный слух, хотя бы это и было только в моем присутствии, но получаю от него ответ, что весь город полон ужасной вестью, и что все устремились в замок... Злодейское покушение совершенно не достигло своей цели, величие, которое, по словам поэта, озаряет помазанника божия,

осталось неприкосновенным, но самая попытка кажется мыслящему и чувствующему человеку ужаснее всякого другого осуществленного на деле злодеяния, ибо самое ужасное преступление иного рода затрогивает только отдельных лиц, направленное же на верховного главу государства затрогивает его самого и вместе с ним всех. Но, видно, справедливость мнений подобного рода, взятых не с поверхности, а выведенных из самой глубины вещей, нигде уже не находит себе признания, даже в кругах, где их, казалось бы, следовало поддерживать, иначе не была бы отвергнута такая пьеса, как „Агнеса Бернауэр", которая во весь голос проповедует эти мнения. Да простит мне бог, что я здесь связываю великое с малым, но не подлежит сомнению, что связь здесь есть". Эти заявления особенно знаменательны для послемартовского Геббеля, и они должны были раз навсегда покончить с разговорами о том, что революция не оказала на него никакого влияния, но теперь предстоит еще задача ближе показать на его поэтических произведениях эту „связь", существование которой он сам подтверждает.

Если я при этом ограничиваюсь пятью большими трагедиями, которые Геббель написал с начала революции в марте 1848 года до момента своей смерти в декабре 1863 года, то отнюдь не потому, что на них легче всего показать эту „связь". Совершенно напротив! В своей лирике и эпике он раскрывается гораздо полнее, чему я уже привел несколько доказательств, но драматургу в Геббеле лирический писатель и особенно эпический значительно уступают. По сравнению с „Германом и Доротеей", небольшое эпическое произведение „Мать и дитя" можно признать лишь третьестепенным, и то не в качестве „картины мира". Но пять больших трагедий этого периода „Ирод и Марианна", „Агнеса Бернауэр", „Гиг и его кольцо", „Нибелунги" и „Димитрий" вполне стоят на высоте, и в них проявлена такая полнота творческой силы драматурга, какой не проявил в подобном объеме никто другой в немецкой литературе. В этом отношении можно было бы этот период творчества Геббеля назвать „периодом зрелости", если бы только этим что-нибудь было сказано. Но с таким же или даже с большим правом можно было бы сказать, что, несмотря на все это, этим трагедиям присущи черты незрелости. Над

ними даже тяготеет какой-то рок, так как после всех перипетий его жизни к Геббелю вернулась его творческая сила драматурга лишь тогда, когда национальной жизнью овладело глубокое разочарование, и именно это препятствовало развернуться его силе до всей полноты. Над этими трагедиями Геббеля простирается ясный небесный купол, усеянный многочисленными звездами. В них совершенно нет того радостного сияния дня, которым проникнуты трагедии Шиллера.

Между последними периодами творчества Геббеля и Шиллера есть несомненное сходство. Они уже не охватывают современную им жизнь во всей ее полноте, а говорят со своими современниками через рупор истории. Можно также сказать, что автор „Валленштейна" не сдержал всего того, что обещал автор „Коварства и любви", равно как и автор „Нибелунгов" не выполнил всего того, что обещал автор „Марии Магдалины". Но при всем сходстве опять-таки какое несходство! Достаточно сравнить с упомянутыми пятью трагедиями Геббеля пять исторических драм Шиллера „Дон Карлоса", „Валленштейна", „Марию Стюарт", „Орлеанскую Деву" и „Телля",—сразу становится ясным, что Геббель предпочитает сумерки, а Шиллер дневной свет истории. Один раз они встречаются—в своей последней драме „Димитрий", которую Геббель доводит почти до конца, а Шиллер лишь до начала второго действия, но в то время как Шиллер взялся за „странный сюжет" лишь после долгого раздумывания над „рискованным предприятием", для Геббеля история Лжедимитрия была новейшим материалом, почерпнутым из истории. Он, безусловно, не был бы таким крупным драматургом, как в действительности, и, пожалуй, он и вовсе не был бы крупным драматургом, если бы в свои исторические трагедии не внес настоящего исторического настроения. Он сам это понимает, когда берет свои сюжеты из более отдаленных времен. В „Гиге" мы видим перед собой богатый мир чудес Геродота, в „Нибелунгах" выступают, как живые, богатырские образы средневекового эпоса. Даже в „Димитрии" народные сцены гораздо более реалистичны, чем их изобразил бы Шиллер, поскольку можно судить по остову его драмы. Но на высотах исторического развития Геббель не справляется со своей задачей. Он не в состоянии, как это мастерски умеет Шиллер, делать так, чтобы его исторические

герои со всеми своими историческими особенностями вырастали из сердца современников.

В трагедии „Ирод и Марианна“ должен быть изображен распад восточного мира при его соприкосновении с римской культурой, та почва, из которой выросло христианство. Об этом мы слышим много, но ничего этого не видим. Трое волхвов, возвещающих рождение Иисуса, как-будто сваливаются в пятом действии с неба. Действительно жизненным является в пьесе опять-таки лишь процесс взаимоотношения полов, и даже не в качестве могучей в своем роде трагедии ревности, которую из этого же сюжета создал Кальдерон, а в форме запутанной современной проблемы. Ирод оскорбляет основное человеческое право в женщине, дважды обрекая свою супругу на казнь в случае своей смерти, когда он отправляется в опасные странствования, внушающие опасение, что из них не удастся вернуться. Самая коллизия изображена с недюжинной силой и умением, хотя и не без лукавой диалектики, напоминающей драмы Геббеля периода его юности. Но здесь он путает и историческую обстановку, которая у него опускается чуть ли не до домашней и придворной интриги во дворце восточного деспота. Над драмой веет какой-то странный холод, распространяющийся даже на обоих главных действующих лиц. Побеждающей любви, соединяющей Ирода и Марианну, здесь нет, или почти нет, и следа. Уже с поднятием занавеса они относятся друг к другу с недоверием, как два борца, из которых каждый слепо и упорно защищает дело своего пола, пока обоих не постигает злосчастный конец. Разрешения коллизии автор не знает ни во времена Ирода, ни в свою собственную эпоху. Он закончил свою драму в „дни венского террора“, т.-е. в то время, когда осенью 1848 года венский пролетариат выступил против контр-революции в своем геройском сопротивлении грабителям кроатам. Геббель не понял, что начинается исторический процесс, который должен навеки сгладить процесс взаимоотношения полов.

Спустя три года, осенью 1851 года, под очень свежим и сильным впечатлением контр-революции Геббель написал „Агнесу Бернауэр“. И эта трагедия несколько напоминает его драмы юности. Как и в „Женевьеве“, здесь чистота и красота героини являются ее бедой. Но „Агнеса Бернауэр“ уже разы-

грывается на исторической почве. Интересы государства противопоставляются любовной страсти, как равноправная сила, и из их столкновения вырастает коллизия трагедии. Я уже приводил те места из дневников Геббеля, где писатель указывает, что в „Агнесе Бернауэр" он высказывается об отношениях между государством и личностью, и где своим „выведенным из глубин" мнением он хочет сыграть злую шутку над „ультрадемократами". Как известно, это не осуществилось: „ультрадемократы" живы и теперь, тогда как „Агнеса Бернауэр" является, пожалуй, наиболее забытой из крупных трагедий Геббеля. Тем не менее, Бартельс еще предвещает ей сценическую будущность, ибо она „очень счастливо соответствует немецкому народному характеру". По его мнению, „в период унылой реакции с ее шальным либерализмом" эту трагедию не поняли, но в наше время с точкой зрения Геббеля всецело согласятся. Посмотрим!

„Шальной либерализм" прежде всего совершенно правильно полагает, что никогда личность не злоупотребляла так бессовестно государством, как в „унылый период реакции", и эта личность—феодальный юнкер в Австрии, Пруссии, Мекленбурге и т. д.—была всем, чем угодно, только не трагической фигурой. На стороне „шального либерализма" оказались при этом очень консервативные историки, как, например, Трейчке, который о пятидесятых годах пишет следующее: „Никогда одержавшая победу партия не злоупотребляла так бессовестно своим временным могуществом, чтобы подчинить себе всю будущность законодательства, но в тот печальный период легкомысленное пренебрежение к гражданскому праву считалось признаком консервативных убеждений". Если Геббель считал государственным интересом (в лучшем смысле этого слова) такое отношение к нему со стороны исторически вредной личности, то это, несомненно, было мнение, „выведенное" из глубины, и именно из глубины безнадежной путаницы понятий, и его нельзя упрекнуть в непоследовательности, когда он представил себе драматическое отображение этого государственного интереса в отвратительнейшем преступлении, лежащем пятном на истории княжеских домов в Германии.

Агнеса Бернауэр, красивая и добродетельная дочь аугсбургского цырюльника, не дала себя обольстить баварскому герцогу,

а вышла за него замуж, так как он любил ее и был любим ею. Из-за этого брака отец ее супруга велел коварным образом утопить ее в Дунае, из-за чего между отцом и сыном сначала разгорелась борьба, а затем во имя государственных интересов они помирились. Как великолепно обстояло дело с государственными интересами у тогдашних баварских герцогов,— тоже консервативный историк Дройзен описывает следующим образом: „Если заглянуть в княжеские дома, то там можно найти преступные проявления не только гнева, дикого насилия и страстей, но и святотатственных наслаждений, коварства и утонченного злодейства, не хуже, чем в Италии ранней эпохи упадка. Многочисленны примеры того, как брат убивает брата, обрекает сестру на всякие лишения, как сын обрекает отца на голодную смерть, и рука правосудия их не настигает. Нет ничего отвратительнее борьбы между старым ингольштадтским герцогом Людвигом Бородатым и сыном его, умным, отважным и злым Людвигом Горбатым. Сын взял отца в плен, бросил его в башню, подверг его лишениям, передал его другому в качестве заложника. Наконец, в тюрьме у своего смертельного врага, давно уже одичавшего от ненависти и скупости герцога ландсгутского—они были двоюродными братьями—восьмидесятилетний старик нашел „конец своим мучениям“, но „была ли эта смерть естественная или насильственная, об этом знает один бог“. И третья—мюнхенская—линия этого княжеского дома причастна к преступлениям отца по отношению к его сыну и пережила свою трагедию в связи с злодейским поступком внука по отношению к его братьям, когда он захотел остаться единственным наследником трона“. Дройзен говорит здесь о трагедии не в эстетическом, а в переносном смысле слова. Убийство Агнесы Бернауэр представляется ему злодейским поступком, чем оно и было в действительности. Судьба жертвы была трогательна, но не трагична. Что трагичного в том, что невинное дитя погибает от руки развратного бродяги! „Трагизм“ в смерть Агнесы Бернауэр вносит Геббель, заставляя ее погрешить против государственных интересов в благороднейшем смысле этого слова тем, что она хотела сделаться супругой, а не любовницей баварского герцога, который любил ее и был любим ею.

Отсутствие у Геббеля исторического понимания в доста-

точной мере ограждает его от подозрения в заслуживающем презрения тенденциозном драматизме. Отнюдь не следует вместе с тем игнорировать и поэтические достоинства „Агнесы Бернауэр". Но когда современный историк литературы жалуется на неблагодарность современников по отношению к Геббелю, то ему следовало бы сказать несколько больше, чем пару фраз о немецкой буржуазии. Эта буржуазия имеет, конечно, немало грехов за собой, но на нее нельзя особенно обижаться за то, что она не очень желала признавать такого драматурга, который по отношению к преступнейшему и безумнейшему господству юнкеров занял такую позицию, как Геббель в его „Агнесе Бернауэр". Эта пьеса может иметь еще будущность лишь в такую совершенно обессиленную в политическом отношении эпоху, какой нам уже не придется пережить с тех пор, как пробудился рабочий класс.

К счастью, Геббель снова стал на надлежащее место в „Гиге", напечатанном в 1854 году. Эта драма принадлежит к чудеснейшим поэтическим произведениям, когда-либо написанным на немецком языке, хотя ее основная трагическая идея тоже имеет свои корни в контр-революции. Приблизительно в одно и то же время она была развита Лассалем в положении, что интеллектуальная вина революционера, который хочет разрушить какой-нибудь мир, не будучи выше этого мира, является вместе с тем моральной виной, — моральной виной, представляющей собой самую настоящую трагическую коллизию, будучи в свою очередь смягченной тем, что она является и интеллектуальной виной. К сожалению, при всей лукавости диалектики Геббеля у него не было революционной диалектики, чтобы развить эту коллизию, и до известной степени это подтверждается тем, что Бартельсу и Мейеру „Гиг" напоминает не глубокую философскую правду революционера Лассаля, а некоторые недоуменные фразы реакционера Бисмарка: Бартельсу— „Quieta non movere", Мейеру—„невесомые вещества". В „Гиге" мы снова много слышим и совершенно не видим, как король Кандаул задевает „сон мира", не будучи, однако, „в состоянии дать ему что-нибудь более возвышенное". И снова жизненным остается только процесс взаимоотношения полов в очень странной форме. Гордясь своим счастьем, Кандаул показывает своему гостю Гигу свою супругу Родопу в ее обнаженной красоте в супру-

женской спальне. Узнав о постигшем ее позоре, она требует у Гига смерти своего мужа, после которой она хочет выйти замуж за Гига, чтобы искупить свой позор. Когда новый брак состоялся, она закалывает себя. Но перед полнотой блеска и красоты, разлитых по этой пьесе, критика охотно умолкает. Покуда будет существовать немецкая литература, она будет считать ее в числе своих жемчужин.

И то же самое можно сказать о „Нибелунгах". Перед мощью этой драмы, высящейся тремя надстройками, подобно гигантскому сооружению, легко отказываешься от подробного перечисления того, что с точки зрения эстетики является недостатком, при всем обилии эпических остатков, содержащихся в драматической форме. Из всех, кто пытал свои силы на этом мощном сюжете, никто даже в отдаленной степени не приблизился к Геббелю. Только очень крупный поэт мог наполнить новой жизнью этот уснувший мир. Из скромности Геббель хотел быть не художником, а лишь причетником, вычистившим пыль из старого часового механизма, и за эту скромность он был вознагражден сторицей. В „Нибелунгах" почти совершенно отсутствуют его прежние недостатки, лишь чуть-чуть один или два раза прорываются посторонние нотки.

Таким образом, его гений развернулся пышным цветом, но когда он в „Димитрии" обратился к крупной исторической коллизии уже сравнительно недавней эпохи, когда, казалось, стал начинаться новый период его поэтического творчества, его настигла внезапная смерть. Сам его „Димитрий" все же оставляет сомнение, что эта надежда осуществилась бы. Шиллер с самого начала ставит этого героя на широкий исторический фундамент в великолепной сцене сейма в первом акте. Геббель этого не сумел и даже не захотел. Связи с исторической жизнью он не добился и в последней своей драме, при всем его внимании к реалистической внешности вещей. В герое его интересовала не историческая, а индивидуально-психологическая проблема, которая в этом понимании не так поддается разрешению в драме, как в эпосе, и которая наиболее удачно была, пожалуй, разрешена Виллибальдом Алексисом в его „Фальшивом Вольдемаре", о котором и Геббель упоминает однажды с большой похвалой. В своего „Димитрия" Геббель вложил многое из своей собственной жизни, но не

сумел все же сделать его достаточно живым, как драматического героя. Чтобы сохранить Димитрию чистую совесть, он его делает незаконным сыном царя, который узнает о своем незаконном происхождении так поздно, что ему только и остается играть роль заведомого самозванца, чтобы спасти своих друзей. Геббель часто утверждал, что Шиллер никогда бы не покончил со своим самозванцем. Но как он был отомщен за то, что искал в эстетическом эфире идею трагической вины, которой не сумел найти в истории! Неуклюжая, якобы, мораль Шиллера долго еще не была для него достаточно моральной.

Трагизм судьбы, на которую была обречена его собственная жизнь, он так и не понял и даже не чувствовал. Но для потомства, для которого этот трагизм ясен, все мелочное и педантичное в великом поэте и борце отпадает. Оно возводит вину не на злополучных его собратьев по перу, а на то общество, которое он сам заклеймил словами:

„Твое ремесло—грабежи и убийства".

14—III—1900 г.

Столетний юбилей Геббеля.

Будучи родственным по духу Отто Людвигу, его современник Фридрих Геббель, сто лет со дня рождения которого исполнилось 18 марта 1913 года, имел, однако, более счастливый жребий. Его поэтическое дарование было богаче, и вся его жизнь была значительно разностороннее.

В отличие от Отто Людвига, он происходил не из разорившейся мелкобуржуазной семьи, прозябавшей в тупом и праздном отчаянии, а из среды изможденных пролетариев, вынужденных с ранних детских лет вести борьбу за свое существование. И в конечном счете борцом Геббель оставался всегда, но борцом, который сам кует свою судьбу, он не стал, так как этому не благоприятствовали условия того времени, когда он творил. Вся его жизнь является едкой сатирой над жалкой филистерской теорией, по которой гений в буржуазном обществе всегда пробивает себе дорогу. На примере его жизни можно шаг за шагом проследить, как вся его железная энергия не избавила бы его от гибели, если бы,—как это ни парадоксально,—его не спасали женские капризы, про которые обычно говорят, что они более изменчивы, чем морская волна.

Да будет мне позволено привести здесь несколько строк из ряда статей о поэтическом развитии Геббеля, которые я поместил четырнадцать лет назад в фельетоне журнала „Die Neue Zeit“ [1]). Я там писал: „Коренного пролетария по происхождению, голодавшего с колыбели, выросшего под деспотической палкой маленького чиновника и ценою ряда

---

[1]) См. статью „Жизнь Геббеля“.

унижений отвоевывавшего каждый свой шаг в жизни, Геббеля вводит в литературные круги одна старая добросердечная романистка. Но жажда материнства у этой дамы гораздо сильнее ее добросердечия, и от этой несносной пытки Геббелю удается избавиться лишь ценою ряда лет мучительного голодания. Затем на его долю выпадают первые удачи его смелых выступлений под покровительством одной девушки, которая его любит, но не встречает его взаимности. Трудами своих рук она добывает для него кров, одежду и пищу и приносит ему двоих детей. Таким образом, спасительница сама становится бременем для спасенного. Он сталкивает ее с доски, на которой они вместе спаслись от крушения, и один добирается до берега, но опять-таки только потому, что в момент крайней нужды ему удается еще раз ухватиться за женскую руку помощи. Творцу „Марии Магдалины" встречается красивая и полная жизни художница, на которую нашел стих кающейся Магдалины. Когда он к ней сватается, она отдает ему руку, но не из любви к нему, а из великодушия и сострадания. На буржуазном положении „мужа своей жены" Геббель создает свои лучшие произведения, но на расцвете его жизни его уносит злая болезнь, следствие невероятных мук голода, от которых ему приходилось страдать в молодые годы". Из этого жизнеописания выясняется многое, если не все, что заключается в его поэтическом творчестве.

Все драмы Геббеля или, во всяком случае, наиболее значительные из них основаны на „великом процессе взаимоотношения полов": Юдифь и Олоферн, Женевьева и Голо, Клара и возлюбленный ее молодости, Ирод и Марианна, Агнеса Бернауэр и ее супруг, Гиг и Родопа, Зигфрид и Брунгильда. Но этот процесс выражается всегда в очень несуразных коллизиях: достаточно вспомнить Юдифь, являющуюся девственницей и в то же время не-девственницей, или Клару, не являющуюся девственницей, но остающуюся в то же время девственницей. Ясного понимания исторического развития этого „процесса" у Геббеля нет: как видно по завязке его драматических коллизий, здесь действуют только причудливость, неуверенность и субъективность его чувствований, вполне объясняемые исключительно его личными жизненными переживаниями.

Это связано с тем, что в соответствии со своими взглядами

на историю, как на пеструю кучу сомнительных фактов, о свои несуразные коллизии облекает в одежды по своему усмотрению, нисколько не заботясь о том, насколько эти одежды им подходят. С такою же беспомощностью, как к процессу взаимоотношений между мужчиной и женщиной, относится он и ко всем историческим процессам. Уже в последние годы своей жизни он так плоско высмеял социализм, как едва ли позволил бы себе теперь даже наемный писака государственного союза, и—на-ряду с этим он так беспощадно раскритиковал капиталистическое общество, как никакой революционный поэт:

Если бы ты воплотилось в живое существо
Со всеми твоими постановлениями и законами,
Которые беззастенчиво порабощают все живое и свободное,
Чтобы этот мир остался во власти мертвых,
Которые, будучи прокляты богом, в адском вихре
Сами вызывают грехи, за которые ими объявлены кары,
И предают реформатора колесованию,
Чтобы он не разорвал старых цепей,—
Тогда худший из твоих граждан должен был бы
Дерзко посмотреть тебе в глаза,
И ты, несомненно, перед ним покраснело бы!
Грабитель пользуется кулаком лишь по временам,
Убийца выполняет свою работу не без отвращенья,
Твое же ремесло—грабежи и убийства.

Но поэт озаглавил сонет не „капиталистическое", а „человеческое общество", и в одном этом неверном приеме он до известной степени выразил весь трагизм своей жизни поэта.

Но таким завзятым филистером, как Отто Людвиг, Фридрих Геббель никогда не был. Подобно ему, он начал писать под влиянием романтической школы. Но в дальнейшем в своих поисках литературного заработка он пришел в довольно близкое соприкосновение с „Молодой Германией", в частности с Гуцковом, которого вместе со всей „Молодой Германией" он впоследствии так же возненавидел, как Отто Людвиг ненавидел с самого начала. В его „Юдифи" и „Женевьеве" сильно заметно влияние „Молодой Германии", хотя оба произведения стоят значительно выше младогерманского драматизма. Совершенно свободна от романтических и младогерманских влияний „Мария Магдалина", наиболее зрелое произве-

дение его юношеского периода. В предисловии к этой трагедии, появившейся в 1843 году, поэт приближается к тому могучему умственному течению сороковых годов, которое кликнуло клич идеализма в философии и поэзии в противовес предмартовской реакции. Несмотря на отсутствие систематического образования, у Геббеля, как у драматического диалектика, было инстинктивное понимание диалектической философии Гегеля, так же, как гегелианский критик Ретшер принадлежал к его первым и наиболее верным поборникам. Даже в политической лирике того времени, против которой Геббель впоследствии вел такую жестокую борьбу, он в этом предисловии проявляет известную симпатию. Если эстет Фишер в то время отдавал предпочтение сентиментальному лирику Мерике перед риторическим лириком Гервегом, то Геббель думал несколько иначе,—что флейту не следует оценивать, как дрова, в которые она, во всяком случае, может быть обращена для разжигания мирового пожара, но что и незначительная деревяшка не должна кичиться своим мнимым родством с флейтой.

Тем не менее, Геббель сумел приблизиться к революционному умственному течению лишь постольку, поскольку он умел в своей буржуазной трагедии затрогивать общественные коллизии. И эти коллизии охватывали лишь небольшую часть исторической действительности. Трагедия, которая разыгрывается в доме столярного мастера Антона, была лишь в самой незначительной степени тем „зеркалом времени“, каким она должна была быть по замыслу автора. При всем своем филистерстве, Германия сороковых годов уже ушла вперед от той удушливой и удручающей тесноты, в которой развертывается трагическая судьба дочери столяра. В этом отношении явившаяся более чем на полстолетие ранее трагедия Шиллера из жизни мелкобуржуазного мира стоит несравненно выше, чем „Мария Магдалина“ Геббеля. В „Коварстве и любви“ веет революционный дух, который еще и в настоящее время возбуждает восприимчивую аудиторию, тогда как мир мастера Антона нам уже так же мало понятен, как ему тот мир, позади которого он остался.

Шедевр своей юности Геббель написал в Париже. Подобно тому, как Отто Людвиг получил стипендию от герцога мейнингенского, он, как уроженец Шлезвиг-Голштинии, получил сти-

пендию от короля датского, но в то время как Людвиг не выезжал дальше Лейпцига и Дрездена, Геббель из Копенгагена проехал в Париж, оттуда в Рим и затем в Вену. В эти годы он пытался разрешить великие проблемы своей эпохи, но потерпел полную неудачу. „Трагедия в Сицилии", самая обыкновенная уголовная история о том, как два итальянских жандарма убивают девушку, чтобы поделиться ее драгоценностями, и возводят обвинение в убийстве на ее возлюбленного, пока случай их не разоблачает,—должна была представить глубокую пропасть, лежащую между имущими и неимущими классами, а „Юлия" с ее романтикой разбойничьей жизни, которая должна была послужить напоминанием о смерти легкомысленным жуирам, вызывает самые неприятные воспоминания о Коцебу.

Конечно, первые произведения Геббеля были совершеннее, чем у Людвига: его „Юдифь", как и „Мария Магдалина", являются художественными произведениями непреходящей ценности. Но то, что можно назвать „классическим периодом" в творчестве обоих писателей, стоит у того и у другого под знаком контр-революции. Подобно тому, как „Наследственный лесничий" имеет в основе подавление дрезденского майского восстания, Геббель написал свою трагедию „Ирод и Марианна", которою он начал ряд своих больших исторических драм, в „венские дни террора", т.-е. осенью 1848 года, когда венский пролетариат выступил против контр-революции в своем геройском сопротивлении убийцам и грабителям—кроатам.

Нет ничего забавнее, чем когда напыщенная эстетика хочет усмотреть в Геббеле великого гения, в своем спокойном победоносном шествии перешагнувшего через все политические мелочи современности. Тут можно лишь сожалеть, что этот великий гений нашел выход только в жалких страхах обыкновенного филистера. Напрасно будем мы искать в письмах и дневниках Геббеля хоть малейшего признака понимания исторических причин революции. Правда, он рассуждает и о предмартовском абсолютизме так, как мещанин в конечном счете рассуждает обо всем, но все же революция остается для него просто ненавистной, а с контр-революцией он устраивается самым удобным образом. Он оживает в ее атмосфере, отрекается от своего предисловия к „Марии Магдалине", ругает Гервега „политическим ритором", называет исповедь Фрейлиграта

„незрелой“, тогда как сам кропает самые дубовые стихи в честь императора австрийского и короля прусского и, как Шопенгауэр своим пуделем Атмой, восторгается своим „душенькой-заинькой, сокровищем“,—белочкой или каким-то другим животным. И смерть этого животного поэт оплакивает в бесконечных траурных напевах, не найдя у себя ни одного слова соболезнования по поводу мученической смерти Роберта Блюма или венгерских генералов.

Сам Геббель был значительно рассудительнее, чем его восторженные поклонники. Он нисколько не скрывал, что его „Агнеса Бернауэр“ имела в виду прославление контр-революции, что своим „вышедшим из глубины души“ мнением о взаимоотношениях между государством и личностью он хотел сыграть злую шутку с „ультра-демократами“. Конечно, его мнение действительно возникло из глубины, и именно из глубины безнадежной путаницы понятий. В то время как даже консервативные историки жаловались, что никогда одержавшая победу партия не злоупотребляла так бессовестно своим временным превосходством, как победившие юнкера пятидесятых годов, Геббель просто опровергает все и воображает, что все позорные деяния юнкерской реакции являются победами государства над личностью, как некогда убийство баварским герцогом Агнесы Бернауэр.

Этим, однако, нисколько не умаляется обилие поэтических красот, которые содержат в себе позднейшие драмы Геббеля,—меньше всего, конечно, „Агнеса Бернауэр“, но в возрастающей степени „Ирод и Марианна“, „Гиг и его кольцо“, „Нибелунги“ и затем снова в несколько меньшей степени незаконченный, к сожалению, „Димитрий“. Напротив, все, что было значительного и мощного в этом писателе,—который в конечном счете все же является величайшим драматургом в немецкой литературе,—все это выступает тем значительнее и мощнее, чем более выясняются те тысячи препятствий, которые ему пришлось преодолевать, и которых он вполне не смог преодолеть, чтобы добраться до гордых высот своего искусства. А за сделанные ошибки он достаточно жестоко поплатился тем, что оставленные им сокровища до настоящего времени остались более или менее чуждыми массам.

О нем справедливо говорили, что он во всех отношениях

обладал совершенно недоступным дилетантам чувством художественного достоинства. Он строил в большом масштабе и проявил богатое творчество. С точки зрения художественности, он требовал строгой правдивости как от других, так и от самого себя. И подобно тому, как по внутренним побуждениям своей художественной натуры он оспаривал Лессинга и Шиллера, не отрицая, однако, того, что было в них великого, так и все то, что мы находим в Геббеле неприемлемого, не должно заставлять нас забывать, что он был великаном в области искусства.

21—III—1900 г.

РЕАЛИЗМ И НАТУРАЛИЗМ

Чарльз Диккенс.

Из трех крупных английских романистов эпохи продолжительного царствования королевы Виктории—Бульвера, Диккенса и Теккерея, Диккенс был в Германии наиболее любим и читаем, хотя литература и философия континента были ему менее близки, чем обоим его соперникам, получившим классическое образование. Но зато он значительно превосходил их своим врожденным талантом, той неисчерпаемой работоспособностью и жизненной энергией, которые были чуть ли не самыми выдающимися его качествами.

Он с головы до ног англичанин, и вполне справедливо о нем было сказано, что он никогда не отделался всецело от психологии коренного лондонского жителя. В своих письмах, изданных после его смерти его другом Форстером, даже находясь в горах Швейцарии, которая в его время еще не была так наводнена суетливыми толпами туристов, как теперь, он часто жалуется на отсутствие уличного шума, который ему необходим для поэтического творчества. „Не могу выразить, как сильно мне недостает улиц,—писал он в 1846 году из Лозанны, где им был написан один из самых крупных его романов („Домби и сын“).—Они как-будто давали моему мозгу нечто такое, без чего он не может обойтись при работе. В уединенном месте я могу чудесно писать только неделю, другую, и тогда достаточно одного дня в Лондоне, чтобы я опять настроился для дальнейшей работы до нового заряда. Но как чудовищно трудно писать изо дня в день без этого волшебного фонаря... Мои образы, как-будто, хотят остановиться, когда вокруг них нет толпы. Я совсем мало писал в Генуе и думаю, что испытывал это самое влияние отсут-

ствия шума... но, добрый боже, там я мог хоть воспользоваться двумя милями улиц, чтобы в их свете бродить по ночам, и большим театром по вечерам". Подобные жалобы можно десятками найти в письмах поэта. В этом отношении он стоит совершенно одиноко среди своих братьев во Аполлоне.

Нервная жизнь мирового города была основным током его поэтического творчества. Он знал эту жизнь во всех ее закоулках. Своим удивительно острым взглядом он умел схватить ее социальные типы и воплощать их в живые образы, из которых многие доныне не потеряли своей популярности не только в Англии, но даже за ее пределами. Мистер Пиквик и Сам Веллер по своей мировой известности могут поспорить с Дон-Кихотом и Санчо Пансой. Притом даже в те времена, когда писатель был почетным гостем министров и состоял в тесной дружбе со всеми знаменитостями Англии, сердце его оставалось с бедными и несчастными, из круга которых он с изумительной жизненной и душевной энергией перешел в страну ослепительной славы. Никто не умел переживать так глубоко, как он, все чувства пасынков природы,—слепых, немых и глухих, и, что несравненно существеннее,—пасынков общества. Даже буржуазные эстеты сказали о Диккенсе, наполовину с возмущением и наполовину с восхищением, что в симпатиях к трудящемуся классу его никогда не смущали ни грубость, ни преступность, ни безнравственность, ни даже грязь.

Сила его творчества почти невероятна. Несмотря на то, что он вовсю наслаждался бурной светской жизнью, имея к этому возможность благодаря значительным доходам от своих произведений, он на протяжении менее двух десятков лет написал двенадцать больших романов и, сверх того, множество небольших рассказов и очерков, в том числе ежегодно по рождественскому рассказу, дневники путешествий и многое другое. Даже такие вещи, осуществление которых у других требует целой жизни, у него оказывались лишь побочными работами. Таким является создание большой ежедневной газеты „Daily News" и содержательного еженедельника „Household". Его плодовитость стремились объяснить небрежностью; поэту ставили в упрек полное отсутствие экономии в описаниях, нескладность завязки и развязки большинства произведений, неправдоподобность фабулы, вычурность стиля, не вытекающий

из внутреннего содержания комизм, карикатурное преувеличение и многое другое. Против многих из этих упреков действительно трудно возразить, и эти недостатки можно объяснить той легкостью, с какой Диккенс писал. Но все же очень неправы те, кто стремился вообще оспаривать у него лавры поэта на том основании, что он во многих своих произведениях, и притом не в самых слабых, преследовал практические цели.

Достаточно вспомнить хотя бы, с какой едкой насмешкой он изображает общественную благотворительность в „Оливере Твисте", школьную жизнь в „Николае Никлькби" или судебную жизнь в „Холодном доме". Между прочим, хотя эти романы разоблачают ужасные вещи, они являются и похвальным документом для английского народа. Если бы в то время, когда Диккенс писал свои романы, или даже теперь какой-нибудь немецкий писатель осмелился так изобразить официальные государственные учреждения с их дезорганизованностью и тупостью, как Диккенс изобразил, напр., английское правосудие в „Холодном доме", то во всех патриотических кругах, не исключая „либеральных ослов", его имя было бы заклеймено, как позорящее честь государства, и оскорбленные суды доставили бы себе истинно-прусское удовлетворение, упрятав злодея за решотку для длительных размышлений. До известной степени правильны слова поэта:

„Только свободный народ достоин своего Аристофана".

Возвращаясь к Диккенсу, надо сказать, что он не считал тенденциозность недопустимой в художественных произведениях, если эта тенденциозность не пользуется антихудожественными средствами. А в выборе этих средств Диккенс, как показывают изданные Форстером его письма, был чрезвычайно добросовестен и осторожен,—правда, по законам эстетики, которые он сам себе создавал. Но уже Лессинг указал, что каждый гений создает себе новые законы, и как бы строго теория эстетики ни настаивала на необходимости резко очерчивать границы этического суждения и художественного вкуса, в практике художественного творчества эти границы будут стираться, о чем свидетельствуют многие из самых известных художественных произведений всех времен и народов. Не поддающееся подавлению стремление „исправлять и совершен-

ствовать людей" существует и в поэзии, и в искусстве, и, уклоняясь с робким страхом от этого стремления, можно дойти до таких же неприятных крайностей, до каких приводят безвкусные и пресные соусы, в которые так часто выливалась сытая мораль под флагом искусства.

Как силен был, несмотря на все это, художественный темперамент в Диккенсе, особенно убедительно доказывает тот факт, что, несмотря на свой усиленный интерес к важнейшим вопросам общественной жизни и на свои радикально-демократические убеждения, он держался в стороне от активной политической жизни. Возможность существования у Диккенса других оснований для такого уклонения от политики, как-то: неумение разбираться в политических вопросах или недостаток мужества, совершенно исключена, так как он часто резко касался самых чувствительных мест на теле господствующих классов. Но его демократические убеждения не устояли, когда против них выступило полнейшее отсутствие художественного чутья: какое резкое и несправедливое суждение произнес он о Соединенных Штатах! И наоборот, художественное в жизни Италии примирило его с дурными условиями существования ее среднего и низшего сословий. Попав однажды из Италии в Швейцарию, он писал: „Чистота игрушечных домиков действительно поражает тех, кто приезжает из Италии. Но изящные итальянские манеры, мелодичный язык, быстрый отклик на приветливый взгляд, на шутливый возглас, очаровательное проявление желания быть со всяким приятным во всех отношениях,—все это я оставил за Альпами. Всегда, когда я вспоминаю об этом, я вздыхаю по грязи, по кирпичным полам, по голым стенам, по небеленым потолкам и разбитым окнам".

Не следует, однако, думать, что художник был в своем творчестве менее зорким, чем политик, что Диккенс примирился с тем пошлым спортом благотворительности, которым буржуазия пытается усыпить свою нечистую совесть. Наоборот, именно этот отвратительный прием буржуазии сделал его демократом, и он неутомимо боролся с „самым худшим и самым низким видом ханжества—с филантропическим ханжеством". Христианским социалистам он напоминал: „Дайте ему и его близким, в качестве небесного проявления, немного света и воздуха, дайте ему воды, помогите ему полюбить чисто-

ту, разрядите удушливую атмосферу, в которой он чахнет, и которая превращает его в такое огрубевшее существо, и лишь тогда, но не ранее, он будет в состоянии слушать с охотою о том, кто с такой любовью обращался мыслью к несчастным, и кто чувствовал состраданье ко всякому человеческому горю". Когда его друг Крюкэнк опубликовал ряд рисунков, изображающих ужасные последствия пьянства, Диккенс хотя и похвалил технику выполнения, но прибавил: „Трактовку этого вопроса с педагогической стороны я считаю совершенно неправильной, так как, чтобы быть точным и оригинальным, надо изобразить пьянство, как следствие горя, бедности или невежества,—тех трех вещей, в которых оно и в действительности всегда зарождается в своем отвратительном виде. Тогда рисунок был бы обоюдуострым мечом, — правда, думается, слишком „радикальным" для нашего доброго старого Джорджа". Диккенс видел в пьянстве английский национальный порок, но и здесь он был свободен от всякого узкого и одностороннего фанатизма. Он сам был не дурак выпить и не отличался воздержанием. Несмотря на это, в принципе он признавал общества трезвости, но там, где они пытались искоренять пьянство лицемерно-поучительными речами, он их высмеивал самым уничтожающим образом, как, например, в одной из сцен в „Записках Пиквикского клуба". Он всегда беспрестанно указывал на социальные причины пьянства,—на тесные, нездоровые жилища с их отвратительным зловонием, на дурно приспособленные мастерские с их недостатком света, воздуха и воды. Он полагал, что, выставляя так убедительно ту сторону медали, на которой вычеканен народ с его недостатками и преступлениями, писатель тем более обязан показывать и обратную сторону медали, где не менее глубоко запечатлены недостатки и пороки поставленных над народом правительств.

Назвать его социалистическим писателем, конечно, нельзя. К этому у него не было ни умственного предрасположения, ни склонности, без которых идея низвержения буржуазного общества и перестройки его на новых началах в те времена была еще менее возможна, чем теперь. Диккенсу пришлось выбираться собственными силами из отчаяннейшей нищеты, без всякого систематического образования и воспитания. Всякая философия, если бы он вообще ею интересовался, пока-

залась бы ему несколько смешной. Как ни трудно, однако, ему было сделать свои первые шаги на жизненном поприще, но к 27 годам он был уже знаменитым писателем, и по отношению лично к нему буржуазное общество как-раз не оказалось в роли мачехи. То, что оно могло дать, оно, после нескольких лет неутомимых усилий с его стороны, предоставило ему. Поэтому он не стал льстить этому обществу, как обыкновенно делают многие в его положении даже за меньшую плату; благодаря своему доброму сердцу и здравому смыслу, он не закрывал глаза на его недуги, но, несмотря на некоторые очень сильные выражения, его политическое „кредо" было таково, что дурное в английских порядках должно быть исправлено, однако, без замены этих порядков новыми.

В последнее десятилетие его жизни Диккенса охватила auri sacra fames—священная жажда золота, которая была утолена в достаточной степени, но при этом погиб не только поэт, но постепенным подтачиванием своей жизни, мучительным по своим подробностям, уничтожил себя и человек. Повидимому, расстройство сердца довело его до мании, что он должен зарабатывать все больше и больше, чтобы обеспечить своим близким роскошную жизнь не только в настоящем, но и в будущем. Свой великолепный изобразительный талант, который Диккенс уже неоднократно проявил, как актер, оратор и лектор, он отныне стал применять к публичному чтению своих произведений. Его друг Форстер имел мужество сказать ему открыто, что этот способ зарабатывания денег его недостоин, но одинокий голос друга остался неуслышанным в громе рукоплесканий, который сопровождал писателя на новом его пути. Он продался демонам, которые с тех пор ожесточенно его преследовали и подстегивали, пока в июле 1870 года он не скончался в одиночестве.

Таким образом, на закате жизни писателя лежит тень. Но эта тень не может затмить лучезарную ясность его утра и полдня. И в день 7-го февраля, в столетнюю годовщину со дня рождения поэта, могила его заслуживает почетного венка и от германского пролетариата.

Лев Толстой.

„Власть тьмы".

Первое представление „Власти тьмы" Толстого в Немецком театре 3 ноября 1901 года имело большой, хотя и не совсем полный успех, не совсем полный в том смысле, что его едва ли можно приписать чисто-эстетическим причинам. Во всяком случае можно было мириться с побочными причинами.

Отчасти здесь был выражен протест против тупой ограниченности цензуры, которая так долго не допускала на немецкую сцену единственную или почти-что единственную драму великого русского писателя. Если бы полицейский произвол вообще имел какие-либо основания, то могло бы явиться желание узнать причину этого запрещения, даже имея в виду, что это будет так же трудно, как найти булавку на дне морском. Это было бы одной из тех ошеломляющих загадок, разрешение которых по своей трудности возбуждает самолюбие. Можно себе представить, что полицейского ума недостаточно, чтобы постичь эстетическую мораль, содержащуюся в любом произведении искусства, но „Власть тьмы" носит на себе печать своей моральной или вернее морализирующей тенденции, она выражена в заглавии и еще более в подзаголовке: „Коготок увяз,—всей птичке пропасть". Запрещением этой драмы, имевшим силу десять или даже более лет, полицейская театральная цензура показала себя в своем отвратительном виде.

С другой стороны, уважение к имени писателя также играло роль в шумной овации. Появись эта драма под неизвестным именем, ее театральный успех был бы, по меньшей мере, сомнителен. Толстой слишком крупный эпический писатель, чтобы

быть таким же крупным драматургом. Он давно уже закончил свои большие романы и стоял уже на пороге старости (ему было уже около шестидесяти лет), когда сделал первую попытку написать драму,—если не считать мимоходом написанной комедии. Это—чисто-внешнее доказательство недостатка у него драматического дарования: тот, у кого есть хоть одна жилка прирожденного драматурга, не станет ждать так долго, чтобы выступить на сцене. Можно даже пойти еще дальше и сказать без обиняков, нисколько не оскорбляя автора, что он написал эту драму не побуждаемый непреодолимым духом творчества, но по моральным соображениям и с моральными целями. По времени своего появления (в 1886 г.) она совпадает с тем временем, когда Толстой только-что превратился в поэтизирующего проповедника покаяния и морали. Можно сожалеть об этом превращении или восхищаться им, можно объяснять его условиями жизни поэта и его времени, можно утверждать или даже доказывать, что именно так, а не иначе должно было случиться с Толстым, но нельзя отрицать, что поэт при этом бесконечно много потерял. Тургенев, который сам был крупным художником, будучи уже на смертном одре, умолял Толстого вернуться к его художественным идеалам, но не было еще случая, чтобы совет хотя бы и самого верного друга в этом мире подействовал на религиозного основателя секты.

Если бы поэт в Толстом не был подавлен проповедником покаяния и морали, ему не пришла бы мысль писать драму, как Ибсену не пришла бы мысль написать роман. Обычные в буржуазной эстетике сравнения между Ибсеном и Толстым обыкновенно очень поверхностны и поэтому очень неудачны. Но чисто-техническая параллель между построением драмы Толстого и одной из выдающихся драм Ибсена, конечно, допустима, и эта параллель тотчас же показывает, что „Власти тьмы“ нехватает драматической силы. Это—драматизированное происшествие, которое Толстой передает на основании действительного случая для иллюстрации морального положения: „коготок увяз,—всей птичке пропасть“. С филистерской точки зрения не следует возмущаться „ужасами“ произведения,—убийством мужа и ребенка, постоянным нарушением супружеской верности, но с эстетической точки зрения выбор мотивов свидетельствует о разумной экономии, посредством которой

истинный драматург достигает своих самых сильных эффектов. Драма распадается не на пять актов, а скорее на пять драматических картин. Толстой распределил свой материал на действия, как на хронологические главы, так как он надеялся, что его моральная тенденция на сцене явится наиболее действительной пропагандой.

Отдельные персонажи драмы уже с самого начала выступают в готовом виде; некоторая психологическая работа чувствуется почти только у героя, у работника Никиты, легкомысленного, но не злого парня, которого страсть к женщинам ведет от одного преступления к другому, пока он с ужасом не восклицает: „Что они со мной сделали! Боже мой, что они со мной сделали!“ В своем покаянии и сожалении он берет на себя все злодеяния, совершонные в доме, даже когда совершил их не он сам, а его злая жена и еще более злая мать. Но его старый отец поддерживает его добрым словом и утешением: „Говори, мой сын, говори все, скажи все, что у тебя на душе, и тебе легче станет. Покайся перед богом и не бойся людей“. Этой доморощенной религиозной моралью разрешается задушевная борьба и заканчивается драма. Повторяем, если бы с такой драмой выступил неизвестный писатель, то неизвестно, какая бы ее постигла судьба! Он, конечно, не встретил бы такого восторженного приема, какой встретила драма Толстого.

Однако, было бы грубым преувеличением приписывать ее успех паре заключающихся в ней эстетических мест. Если Толстой — не великий драматург, то он все же великий поэт, который, как таковой, никогда не может отречься от самого себя, и во „Власти тьмы“ менее отрекается от себя самого, чем в каком-нибудь произведении из морально-поэтизирующего периода, не говоря о его последнем романе. Описание русской крестьянской жизни во „Власти тьмы“ полно своеобразной прелести. Автор может не развивать ни положений, ни характеров, но раз созданные характеры движутся в данных положениях с непобедимой жизненной правдой. Здесь мы видим произведение великого творца, который сумел вдохнуть в свои создания человеческое дыхание. Здесь выступают с пластической силой не только фигуры, движимые дикой страстью, „властью тьмы“, но и проповедник покаяния и морали, отец

героя, который в религии видит единственный луч света, проникающий во тьму. Нет более высокой похвалы для искусства поэта, которое в этой драме победоносно обороняется против idée fixe сектанта.

Но для сильного сценического успеха „Власти тьмы" нужно еще одно условие: совершенная постановка. Чем слабее сила напряжения самой драмы, чем больше она действует своим эпическим настроением, своим вещественным существом, тем более важно, чтобы артисты сумели исчерпать эту интимную поэтическую силу. В Немецком театре это им настолько удалось, что всякое слово похвалы является излишним. Исполнение было мастерским и образцовым воплощением того, что вложил поэт Толстой в эту драму, и, таким образом, вполне заслуженной данью уважения к гению престарелого поэта.

Смерть Льва Толстого.

В связи со смертью великого русского поэта имя его снова прозвучало по всему миру, но в откликнувшемся эхо не было гармонии. Резким диссонансом к нему примешались многочисленные сенсации и безобразный семейный спор, о котором правильное суждение может вынести только тот, кто очень близко стоит к этим событиям и лицам. В этой шумихе основной тон жизни Толстого редко выделяется достаточно ясно.

Но как бы ни было сильно противоречие между великим поэтом, открывшим нам так много, и религиозным чудаком, не сказавшим нам ничего нового, такой основной противоречивый тон в его жизни все-таки есть. И тем, и другим Лев Толстой стал благодаря тому, что пустил глубокие корни в жизни своего народа и своего времени. Новая жизнь великих наций всегда отражается прежде всего в литературе. Подобно тому, как французскую историю восемнадцатого столетия следует изучать по сочинениям Дидро, Вольтера и Руссо, а немецкую историю этого же периода—по сочинениям Лессинга, Гёте и Шиллера, русскую историю девятнадцатого столетия можно изучать по сочинениям Белинского, Достоевского и Толстого. Литература всегда передает всю многогранность жизни именно в то время, когда экономика и политика еще не настолько созрели, чтобы отразить историческую перемену, наступление

которой отмечено уже тысячами признаков. Это ее „классический“ период, — слово, не теряющее своего исторического смысла оттого, что оно очень часто застывает в своем школьном значении.

Как-раз с точки зрения художественной формы классики современной нации не безупречны. В литературе обличительной, зовущей к борьбе, бунтовщической философия играет такую же важную роль, как и поэзия: поэтическое отображение безотрадной действительности, действующее только своим немым красноречием, находит в философском умозрении свой язык, который благодаря его туманной непонятности ускользает от красного карандаша цензора. Это соединение встречается у всех классиков буржуазной эпохи, хотя и не в одинаковой мере; даже Гёте, величайший художник, не совсем свободен от такого соединения, в отношении же Толстого знаменательно, что он чувствовал больше симпатии к Шиллеру, чем к Гёте.

Ни у какого русского поэта дар художественного творчества не был так неразрывно связан с даром философских умозрений, как у Толстого. „Когда я вступил в жизнь,—сказал он однажды впоследствии—гегелевская философия была основным элементом всех вещей“. Но эта философия, которая даже в своем собственном отечестве рассыпалась, как ослепительный фейерверк, кроме одной искры, разгоревшейся в современном рабочем движении, чем могла она быть для русского поэта, для поэта нации, у которой совершенно отсутствовал современный пролетариат? Она не могла стать для него оружием в той борьбе, которую он, еще будучи идеалистически настроенным юношей, начал против диких предрассудков, поверхностной образованности, мещанской морали своей среды. Толстой сам рассказал нам о своей ранней юности в своем незаконченном „Детстве и отрочестве“. Он описывает самого себя в типе, который он вместе с тем вывел в качестве русского национального типа: при хороших задатках и живом уме легкая податливость посторонним влияниям, недостаток решительности и настойчивости, много добрых намерений, но мало сил для их осуществления. Под различными именами этот тип неоднократно выводится в произведениях Толстого: в „Детстве и отрочестве“ он называется Иртеневым, в „Казаках“—Олениным, в „Войне и мире“—Безуховым, в „Анне Карениной“—Левиным, в „Вос-

кресенье"—Нехлюдовым. У Толстого очень мало произведений, и то лишь незначительных по размерам, герои которых не являлись бы плотью от плоти и кровью от крови самого автора.

Повествование „Детства и отрочества" обрывается на юношеских годах автора, но если Толстой в этом возрасте оставил университет, чтобы заняться хозяйством в унаследованном от матери имении,—той самой Ясной Поляне, в которой поэт теперь погребен,—то некоторые рассказы из жизни князя Нехлюдова можно рассматривать как продолжение повести. Получив широкое западно-европейское образование, Нехлюдов берется за сельское хозяйство полный, добрых намерений, но неспособный сделать что-нибудь рациональное; он словами борется с неблагоприятными условиями, но не умеет подкрепить эти слова добрыми делами. Он хочет помочь своим крестьянам, но те его не понимают, так же, как и он не понимает их. Нехлюдов бесцельно жертвует своим состоянием, предается игре и кончает самоубийством. Толстому коллизия между западно-европейскою образованностью и национальными особенностями русского характера еще представляется трагедией, не допускающей иного конца, кроме самоубийства его поэтического двойника.

В разгульной жизни Толстой пытался забыть первое крушение свого порыва в духе Фауста, но скоро лекарство показалось ему более отвратительным, чем самое зло. Он отправился на Кавказ, который старшие русские поэты, Пушкин и Лермонтов, окруженные романтической дымкой, изображали как страну благородных героев и красивых женщин. От этих грез Толстой был исцелен. Он увидел на Кавказе только горный ландшафт, который он мастерски умел описывать, и непритязательный, простой, довольный народец, жизнь которого спокойно текла без страстей и желаний, и который в этой тихой жизни находил столько счастья, сколько ему не смогли бы дать все наслаждения культуры. Среди кавказских рассказов Толстого на первом месте стоят его „Казаки". Оленин, герой этой повести, уже не кончает так трагически, как Нехлюдов, а покоряется. Он сознает, что ему ничего не надо для своего счастья, что счастье только в жизни для других, но его парализует сознание, что он так изуродован цивилизованным обществом, что уже не в состоянии начать новую жизнь.

В других кавказских рассказах Толстой, побывавший на военной службе, описывает военные события и этим задевает новую струну, которая мощно звучала в дальнейшем во всей его поэзии и жизни. Его проницательный взор разглядел всю лживость романтики войны, которая была так чудовищно распространена во всех милитаристических странах и в особенности в старом русском разбойничьем государстве. Этот хлам отпал сам собой, когда Толстой со своей неумолимой прямотой и своим неподражаемым даром изобразительности рассказал, что он сам пережил и видел на войне. Еще более знаменитыми, чем его кавказские рассказы, стали его три очерка осады Севастополя, которую Толстой провел на одной из наиболее опасных позиций. Взглядом психолога Толстой отличает разные виды храбрости: хвастливую храбрость, становящуюся отчаянной из боязни показаться трусливой, спокойную храбрость, вытекающую из сознания долга, и полнейшее презрение к смерти вследствие безвольной покорности неотразимому року. Он описывает, как офицер, предоставленный самому себе, совершенно теряется, в то время как рядовой солдат, благодаря наивному сознанию своего собственного достоинства, всегда выдерживает всякие испытания.

В Крыму царский деспотизм потерпел страшное поражение. Казалось, занялась заря реформ, которую никто не приветствовал более радостно, чем Толстой. Начало царствования Александра II он описывает следующим образом: „Стали разрабатывать и опубликовывать новые проекты. Все хотели совершенствовать, разрушить, изменить то, что существует, и все русские находились в состоянии самого неописуемого воодушевления. Это было состояние, которое в России в девятнадцатом столетии наступало два раза: первый раз, когда мы в 1812 году прогнали Наполеона Первого, и второй,—когда мы были побиты Наполеоном Третьим,—великое незабвенное возрождение русского народа. Как тот француз, который сказал, что тот вообще не испытал жизни, кто не жил во время великой французской революции, так и я должен сказать, что, кто не жил в России в 1856 году, тот не знает, что такое жизнь". В этом повышенном состоянии Толстой написал свои оба большие романа: „Войну и мир" и „Анну Каренину".

Эти романы дают всестороннее изображение русской жизни,

отличающееся почти умопомрачительной полнотой образов и событий. Особенно „Войну и мир“ можно считать произведением русского национального эпоса. Роман охватывает период с 1805 по 1813 год,—период, в который русская нация сама призвала себя к жизни, отнюдь не благодаря царю или его генералам, или его министрам, или вообще господствующим классам. Это все не имеющие никакого значения, безразличные, второстепенные фигуры, не достигающие никаких целей или причиняющие только несчастия, когда они пытаются действовать самовластно, и создающие великое только в качестве орудий таинственно, но неотразимо действующей народной силы. Безнадежная упадочность этих классов находит себе яркое изображение в романе „Анна Каренина“, трактующем проблему брака, как более ранний и значительный, хотя менее законченный по форме, роман трактует проблему войны: то, что в севастопольских очерках было только намечено, в „Войне и мире“ развертывается в первоклассную картину культуры.

Вместе с тем и главная проблема, неотступно занимающая мысль Толстого, красной нитью проходит через этот роман. Подобно Нехлюдову, Безухов в „Войне и мире“ и Левин в „Анне Карениной“, являясь крупными помещиками, пробуют вводить реформы. И подобно Нехлюдову, терпят крушение со всей их западной наукой. Но теперь Толстой знает выход, которого он для Нехлюдова еще не знал, и этот выход один и тот же для Безухова и Левина, хотя тот—светский человек, эволюционирующий от неясных начинаний, от удобной, ленивой жизни, полной глупых проказ, а другой—задумчивый мечтатель, который в своих усердных исканиях примыкает последовательно к разным философским учениям, чтобы, в конце-концов, разочароваться во всякой философии. Обоим спасение приходит от бедных, простых людей из народа. Они обращаются в новую веру мистической мудростью, выраженной в положении: надо жить не для себя, а для бога. Терпеть зло и делать добро, любить ближнего, как самого себя, вести жизнь без желаний и страстей, тихую обыденную жизнь—такова идея этих романов.

В то самое время, когда Толстой достиг вершины своего поэтического творчества, началось и его падение с этой вершины. Он навсегда отвернулся от философии, и в связи с этим

тот самый человек, который сначала черпал свою духовную пищу у Фихте, Шеллинга и Гегеля, теперь начал изображать немцев глупой, спесивой и злой нацией. Все выведенные в „Войне и мире“ немцы более или менее испорчены и являются коварными совратителями простодушных и благородных русских. Когда во время пожара Москвы один немец уже наполовину уговорил нескольких русских спасать не раненых солдат, а свои ценные одеяния с лошадьми и повозками, одна благородная девушка восклицает: „Это—мерзость, это—низость! Нельзя этого не сказать! Как отвратительно, как противно! Разве мы немцы?“ И этот энергичный призыв разрушает уже наполовину подействовавшие чары: русские жертвуют своими сокровищами и спасают раненых солдат, а немецкий совратитель стоит при этом, как отверженный Мефистофель.

Эта перемена во взглядах Толстого явилась результатом его разочарования в так-называемых „реформах“ мнимого „царя-освободителя“. После того, как Толстой приветствовал с великой радостью начинания этого царя, он впоследствии назвал его власть извращающей и отравляющей идеалистические стремления. Царизм провел реформы после Крымской войны, но не в тех широких размерах, какие мыслились Толстому, а в таких пределах, в каких были проведены реформы в Пруссии после Иены, и в каких вообще господствующие классы обыкновенно проводят реформы. Они вливают старое вино в новые, более прочные мехи, они ослабляют узы угнетенных лишь постольку, поскольку это требуется для усиления господства угнетателей, а вовсе не для того, чтобы устранить или ослабить угнетение. Русская крестьянская реформа, как и прусская, привела лишь к вымиранию и гибели крестьян на протяжении нескольких десятков лет. Разница лишь в том, что в Германии быстрое развитие буржуазии и вместе с нею пролетариата создало новые классы и новую историческую жизнь, тогда как при несравненно более медленном развитии в России разочарованным мечтателям, если они хотели оставаться верными самим себе, оставался лишь выбор между политикой отчаяния, встретившей систему угнетателей насильственными выступлениями, и полным отказом от всякой политики.

Для такого мыслителя, как Толстой, подобный выбор вообще не мог иметь места. Отвернувшись от западно-европейской

цивилизации, он перестал понимать историческую зависимость и сделался пророком, объявившим войну всей современной культуре, чтобы вернуться к русскому деревенскому коммунизму. Легко высмеивать причуды и странности последних десятилетий его жизни, трагикомические противоречия, в которые он попадал при осуществлении своего идеала, и особенно некоторую театральность, которая обычно присуща даже наиболее честным пророкам. Но более уместно будет по поводу каждой неудачи великого покойника иметь в виду, что он потерпел крушение у скалистого берега моря, из которого он умел извлекать на свет божий богатейшие сокровища.

Эмиль Золя.

Берлин, 8 октября 1902 г.

Внезапная смерть Золя вызвала в первый момент мучительное чувство,—чувство бессилия перед несчастным случаем, которому столь богатая трудом и борьбою жизнь была отдана в жертву. Но ненависть врагов, обрушившаяся безбрежным пенистым потоком на не остывший еще труп храбреца, принесла утешение, как незыблемое доказательство того, что этот покойник выполнил славную работу. Даже те, у кого язык клеветы не останавливается и перед величием смерти, поражены до глубины души. Чем отвратительней проявилась ненависть побежденных, тем ярче сиял меч на гробе победителя.

Один древний философ сказал об Аполлоне: „Этот бог—стрелок из лука и бог музыки; я люблю его гармонию и боюсь его лука". Этим уже была отмечена двойственность поэтического творчества, которую с тех пор можно проследить через всю историю поэзии: поэт—борец и поэт—художник. Это двойственность, разумеется, не в том смысле, что оба эти элемента когда-либо могут быть совершенно отделены один от другого. Поэт, который стал бы только борцом, тем самым перестал бы быть поэтом, и такой поэт, как Гёте, который, пожалуй, более какого-либо другого поэта был художником, еще в последние дни своей жизни хвалился тем, что он был борцом. Но в отдельных поэтах, в соответствии с их наклонностями и историческими условиями, в которых они живут, оба эти элемента переплетаются с таким разнообразием, что всегда будут появляться боевые натуры, в которых не проявляется художник, и художественные натуры, в которых не проявляется борец.

Как эти элементы переплелись в Золя, ясно с первого же взгляда: он был настолько боевой натурой, что даже многие из его почитателей не признавали за ним права на звание поэта, как сам Лессинг однажды отказал себе в этом праве в момент страстной борьбы. Это было, несомненно, преувеличением, так как невозможно создать то, что создал Золя, не обладая поразительно крупными дарованиями поэта. Но некоторых из этих дарований ему недоставало в не менее поразительной степени. Если он был необычайно проницательным наблюдателем, выдающимся бытописателем, тонким и глубоким психологом, то ему недоставало эстетического вкуса и такта, фантазии и живости ума и того, что он сам называл l'expression personnelle, индивидуальной поэтической жизни, творческой силы изображения, создающей новые миры из ничего.

Он сам вполне ясно сознавал свою боевую, а не художественную натуру. Эта ясность мало проступает в наиболее часто цитируемом положении его эстетики: „Художественное произведение—это кусок природы, увиденной через призму темперамента", так как это положение достаточно двусмысленно, чтобы включить в себя какую-угодно эстетику. Но в другом случае Золя говорит: „Мы—усердные рабочие, которые исследуют здание, выискивают гнилые балки, внутренние трещины, сдвинувшиеся кирпичи и все те повреждения, снаружи незаметные, но, тем не менее, способные повлечь за собой гибель всего здания. Разве это не является более полезной, серьезной и достойной деятельностью, чем стать с лирой в руках на каком-нибудь возвышенном месте и воодушевлять человечество пронзительной фанфарой?" Здесь Золя в суровых выражениях отвергает лиру и желает себе в удел если не лук, то во всяком случае лом каменщика. Он оставляет художественную точку зрения и попадает в опасное соседство с теми добродетельными манчестерцами, которые еще раньше старались доказать, что всякий хороший архитектор и даже всякий честный свиновод является более полезным членом человеческого общества, чем Гёте с его непроизводительным рифмоплетством.

Совершенно неправы те, кто говорит, будто Золя был великим поэтом, но плохим эстетом. Напротив, эстет и поэт сли-

ваются в Золя в совершенной гармонии. Его романы являются в значительно большей степени предостерегающим и призывным кличем реформатора, чем чистыми художественными произведениями, которые поэт создает в радостном упоении своим художественным творчеством. С эстетической точки зрения это было бы грубым суждением, если бы и самая эстетическая точка зрения тоже не была подвержена историческим переменам. Без сомнения, искусство является основною силой человечества и, как таковая, подчиняется только своим собственным законам. Но и оно подчиняется историческому ходу вещей и не может развиваться без революционных потрясений, когда разрушение его алтарей может являться более почетным занятием, чем совершение на них жертвоприношений.

Золя гордился тем, что он стоял среди такого революционного потрясения. Он всегда отрицал, что изобрел натурализм, который связывали прежде всего с его именем. „Я отыскал натуралистический метод в восемнадцатом столетии. Он восходит, если хотите, к началу мира. Я показал, что в нашей национальной литературе его блестяще применяли Бальзак и Стендаль. Я утверждал, что наш современный роман является продолжением работ этих художников, и назвал в первую очередь имена Густава Флобера, Жюля и Эдмонда Гонкуров, Альфонса Доде. Как же можно было заключить из этого, что я изобрел теорию для своего собственного употребления? Каким это глупцам явилась странная мысль изобразить меня гордецом, желающим навязать миру свою риторику и основывать на своей работе прошедшее и будущее французской литературы? Воистину, это верх ослепления и недоброжелательства... Применение натуралистического метода в нашей литературе началось в прошлом столетии, с первого лепета нашей современной науки. Толчок был дан, и движение должно было стать всеобщим. Как часто я уже излагал историю этого движения, которое нас ведет навстречу будущему. Оно преобразовало историю и критику, освободив их от бессмысленного исследования схоластических форм; оно омолодило роман и драму, начиная с Дидро и Руссо и кончая Бальзаком и его учениками. Разве можно отрицать этот факт? Разве в последние годы нашей истории не проявляется дух науки в уничтожении красивых классических правил предыдущих столетий, в

лепете романтического возмущения, в триумфе натуралистических писателей? Повторяю, натурализм не сосредоточился во мне одном. Он проявляется в каждом писателе, который сознательно или бессознательно применяет научный метод и приступает к изучению мира путем наблюдения и анализа, отрицая абсолютный, доступный лишь через откровение и не постижимый разумом, идеал". В этих положениях проявляется как сила Золя, так и его слабость.

Натурализм Руссо и Дидро, как и натурализм Бальзака и Золя, несомненно, имеют общую тенденцию, и это—выход искусства из состояния общественного разложения и его возврат в спасительные объятия природы. Но этот возврат к природе в действительности является переходом к более высоко развитому общественному строю. И иначе и быть не может, так как общественные болезни могут быть излечены лишь на основе общества, но не на основе природы. Но здесь тотчас же обнаруживается огромное различие между Руссо и Дидро, с одной стороны, и Бальзаком и Золя—с другой. Те спасались от общественного разложения феодализма у природы, т.-е. у буржуазного общественного строя, эти же ищут спасения от общественного разложения капитализма, не зная притом, где это спасение найти. И вследствие этого те, несмотря ни на что, остаются оптимистами, эти же являются пессимистами, в особенности Бальзак, а Золя во всяком случае до своих последних романов, в которых он проповедует утопический социализм.

Уже в одном из предыдущих своих романов Золя выводит любимого ученика Карла Маркса и заставляет его произносить такие нескладные речи, что по ним можно видеть, что при всей экспериментальной научности своего метода Золя никогда не занимался научным социализмом. С изумительной „точностью", которая в то время была доведена его немецкими подражателями до карикатурности, Золя устанавливает, что основной труд Маркса был напечатан готическим шрифтом, что, как известно, даже не соответствует действительности, но о содержании этого труда у него нет ни малейшего представления. Надеемся, что нас не поймут в том ошибочном смысле, который выдумал один пошлый натуралистический остряк, будто мы желаем возвести исповедание Эрфуртской программы в высший закон эстетики, сожалея, что натурализм совершенно

не уделяет внимания классовой борьбе пролетариата. Сам Золя, ведущий свою родословную от Дидро и Руссо, видевший преимущество экспериментального романа в том, что он вскрывает связь явления с его ближайшими причинами и выясняет условия, определяющие это явление,—Золя стоял неизмеримо выше своих мелких последователей в Германии, и его поэтическое творчество было бы бесконечно более окрыленным, если бы он использовал в качестве ключа к анализу общественных явлений теорию пролетарской классовой борьбы вместо вульгарного фатализма Ломброзо, довольно часто вводившего его в заблуждение.

В таком же отношении, как к Дидро и Руссо, стоит Золя к Вольтеру. Выступление Золя в защиту Дрейфуса часто сравнивается с выступлением Вольтера в защиту Каласов. Говорили, что Золя проявил бо́льшую смелость, чем Вольтер. Это совершенно правильно: в своей мужественной борьбе за узника Чортова острова, в котором он лично совершенно не был заинтересован, Зо́ля рисковал несравненно больше, чем Вольтер, так как тот сделал дело семейства гугенотов в Тулузе своим собственным делом. Но историческое значение обоих этих случаев было совершенно различно и притом не в пользу Золя. Вольтер нанес уничтожающий удар феодально-клерикальной юстиции средневековья, Золя в лучшем случае спас невинно осужденного человека, но при всей безупречности своих личных побуждений он бессознательно сослужил этим службу классу, творящему не менее гнусное классовое правосудие, чем то военное правосудие, жертвой которого пал Дрейфус. Противно было смотреть, как те самые наемные писаки буржуазии, которые до того времени никак не могли в достаточной мере выразить свое негодование против „пошлого“ и „грязного“ романиста, имевшего смелость совлечь завесу с тайн капиталистического хозяйства, теперь вдруг начали восхвалять несравненного „героя духа“, который своим выступлением в защиту Дрейфуса оказал своим великим именем могучую поддержку защищаемым ими интересам.

Более почетными для памяти Золя, чем эти корыстные и льстивые восхваления, являются необузданные крики ярости со стороны тех, кого его рука настигла своими неотразимыми ударами. Но самой большой честью для усопшего являются

лавры, которыми увенчивают его могилу рабочие по ту и другую стороны Вогез. Золя не принадлежал к их кругу и даже не понимал, что составляет сущность их жизни, но он бодро прокладал путь к лучшему будущему, как он его понимал, являясь мыслителем, которому наиболее глубокие тайны времени не были раскрыты, и поэтом, который с эстетической точки зрения был далеко не совершенен, но был борцом, который по своим способностям и рвению, по своей честности и мужеству безусловно имеет право быть включенным в славный круг таких писателей, как Дидро и Лессинг, Руссо и Вольтер.

Ибсен.

„Строитель Сольнес".

19 января 1893 г. новая пьеса Ибсена „Строитель Сольнес" была поставлена в первый раз—не только в Германии, но и вообще в первый раз—в театре Лессинга. Она была встречена чрезвычайно различно публикой первых представлений, состоящей из своеобразной и неприятной смеси здешних буржуазных элементов. Одни сильно шикали, сердясь на этого упрямого поэта, который преподносит им всякие мистические неприятные вещи. Другие бурно аплодировали, потому что принято восторгаться Ибсеном, в особенности, когда не понимаешь его. Особенно ярко эта борьба отразилась в придворном органе буржуазии, в „Фоссовой Газете", которая имеет в одно и то же время двух театральных критиков для удовлетворения всех духовных потребностей своих читателей: одного—превозносящего Ибсена до небес, и другого—осмеивающего его. Один превозносил „Строителя Сольнеса", как гениальный психологический этюд или нечто в этом роде, другой осмеивал его, как безумную трагедию судьбы, в роде „Die verhängnissvolle Gabel" Платена. Этот остроумный человек,—тот самый, который недавно обрушился на артистов театра Лессинга за то, что они с жаром и воодушевлением выступают пред рабочими на свободной народной сцене, считает едкую сатиру Платена на трагедию судьбы—также трагедией судьбы. Он идет еще дальше Юлиана Шмидта, который считает „Швабское зерцало" (Schwabenspiegel), средневековый юридический сборник, сборником лирических стихотворений швабской школы, или Эриха Шмидта, который находит, что „Минна фон-Барнгейм" являет-

ся возвеличением старого Фрица. Но эти присяжные литераторы буржуазии всегда себе верны именно так, как их охарактеризовал Лассаль: они „слишком бездарны, чтобы заниматься каким-нибудь буржуазным промыслом, слишком невежественны, чтобы быть учителями начальной школы, слишком неспособны и слишком боятся труда, чтобы служить на почте, и поэтому они считают себя признанными заниматься литературой и народным образованием".

Мы, со своей стороны, согласны с Энгельсом, который однажды по поводу драмы Ибсена сказал: „С такими вещами я предпочитаю сперва основательно познакомиться, и уж потом судить о них" [1]). Ибсен – последний великий драматург буржуазного мира, и причины этого кроются в том, что он норвежец, а не немец. Норвегия — единственная страна в нашей части света, которая после победы европейской реакции при Ватерлоо сумела сохранить демократическую конституцию, благодаря преобладанию крестьянства и мелкой буржуазии, в течение многих веков составлявших преобладающий класс норвежского общества. „Норвежский крестьянин никогда не был крепостным, и это создает совершенно особый фон всего развития, как в Кастилии. Норвежский мелкий буржуа—сын свободного крестьянина и, благодаря этому, является человеком в сравнении с захудалым немецким мещанином". Так говорит Энгельс, замечательно верно характеризующий разницу между буржуазными классами в Германии, ограниченными и трусливыми, беспомощными и не способными ни к какой инициативе, благодаря Тридцатилетней войне и последующему времени, и буржуазными классами Норвегии, которые никогда не были насильственно отброшены назад в изжившее себя состояние и в течение столетий нормально развивались духовно, соответственно экономическим условиям производства. Конечно, этот мелкобуржуазный мир, не дававший простора развитию крупной промышленности, биржи и всех остальных рычагов концентрации капитала, имел духовно ограниченный горизонт, горизонт мелкого крестьянства и мещанства; то, что лежало за пределами этого горизонта в области умственных интересов, могло прежде всего развиваться только, как

[1]) См. „Vorwärts" от 5 октября 1890 г.

искусственно разводимое тепличное растение. Но чем больше современная форма производства втягивала Норвегию в свой круговорот, тем более глубокие корни пускали чужие растения в свежей и девственной почве. В этом причина, почему в Норвегии и вообще в скандинавских странах,—между прочим, и в России, где при совершенно других фактических предпосылках точно так же сильно развивалась буржуазия,—развернулся последний, в своем роде классический, период буржуазной литературы.

Именно поэтическое творчество Ибсена является прототипом эмбриологии норвежской литературы. Благодаря тому, что он рано ушел от ограниченных условий своей родины и большую часть своей жизни провел за границей, главным образом в Германии, он быстро прошел все фазы буржуазной литературы в девятнадцатом столетии: сперва—романтику, затем—мелкобуржуазный радикализм, наконец—гипнотизм, мистицизм, спиритизм, в котором проявляется пляска св. Вита разложения крупной буржуазии Европы. Могучий и стойкий поэт был чужд одной только фазы, самой отвратительной и наиболее развитой в Германии: прислуживания деспотизму и капитализму. В высшей степени характерно в этом отношении малоизвестное стихотворение „Воздушное письмо", которое он послал в декабре 1870 г. из Дрездена в свое скандинавское отечество. Окруженный „тяжелыми немецкими героями фразы, до хрипоты распевавшими вечную „Wacht am Rhein", Ибсен жил в печальном уединении:

Если я вижу, как грубо разбиваются надежды нашего будущего.
Меня охватывает отчаяние на развалинах самой прекрасной мечты.

Поэт пророк, он предсказывал своему второму отечеству:

Именно в победе потеря,
И меч скоро превратится в розгу.

Он едко осмеивал современных ему идолов, которых буря скоро покроет слоями песка:

Подумайте, египетские боги сидят прямые, как колонны Мемнона,
Беззвучно, в притоне сов,
Мифической цели насмешников.

И еще раз, поэт-пророк видел, что в этом царстве штыка рабочие личинки не превратятся в бабочек:

Шелк они, конечно, могут прясть,
Но они все же умрут в нем.

Мы не можем здесь подробнее остановиться на первом романтическом периоде Ибсена, когда его могучий талант в значительной степени находился еще под чужим, в значительной степени немецким, влиянием, на его средневековых историях и его мистических, в духе „Фауста", произведениях „Бранде" и „Пер Гинте".

Но мы должны сказать несколько слов об этом втором периоде, так как он тесно связан с третьим периодом, который достигает своего высшего развития в „Строителе Сольнесе". „Нора", „Столпы общества", „Враг народа", а также „Призраки"—это те выдающиеся драматические произведения, которые делают имя Ибсена бессмертным. Здесь он во весь рост стоит на своей родной почве. Он гениальный выразитель старой, кряжистой, сильной мелкой буржуазии, которая мужественно и безнадежно защищает свой очаг от надвигающейся на него со всей тяжестью средней и крупной буржуазии. Если мы станем превозносить или осуждать эти драмы за их пессимизм, то это ничего, или почти ничего не говорит. Такой идеологический лозунг приобретает действительное содержание и смысл только в том случае, если мы рассмотрим его социальную базу. Пессимизм развивается во всех классах, которые сходят со сцены, но в каждом отдельном случае важно, к а к о й класс сходит со сцены и к а к и м о б р а з о м. Пессимизм немецкого филистера Шопенгауэра резко отличается от пессимизма норвежского мелкого буржуа Ибсена. При всем своем величии Ибсен—буржуазный писатель; он не видит и не может видеть для своего класса никакого спасения от гибели, и поэтому он может и должен быть пессимистом. Резкий конец его Норы гораздо ближе к истине, чем примиряющее заключение превосходных во всех отношениях „Столпов общества", где стремящийся к наживе капиталист, после всех возможных испробованных им и удавшихся позорных дел, возвращается к почтенным обычаям мещанства—на словах, конечно.

Норвежский мелкий буржуа возмущается и борется, тогда как немецкий филистер пресмыкается и терпит. Этот элемент борьбы именно и придает произведениям Ибсена второго периода такой сильный драматический интерес. С какой метко направленной ненавистью бичует он отравляющую ложь, которую несет с собою буржуазия, продажную погоню за местами в политике, обесчещение буржуазного брака, как мало щадит он свой собственный класс, когда, опьяненный золотым потоком, в близоруком ослеплении тонет в нем. Но как он с другой стороны уметь подхватить и верно изобразить борющиеся элементы своего класса! Какие славные женщины его Лона и Нора, какой славный малый его „враг народа" Штокман! А там, где Ибсен сам проникается иллюзиями своего класса, где он, как в „Призраках", мелкобуржуазным образом прикрывает социальное соотношение вещей мнимым законом природы, там он исчерпывает закон наследственности гораздо свободнее и основательнее, чем его немецкие подражатели, которые превращают его в безжизненный каприз и при этом считают себя ужасными революционерами.

„Призраками" начинается третий период Ибсена, который характеризуется „Росмерсгольмом", „Женщиной с моря" „Геддой Габлер" и в особенности „Строителем Сольнесом". Почва под ногами мелкой буржуазии исчезает, и неудержимо, вместе с надвигающимся капитализмом, надвигается волна гре-ов. Ибсен—буржуазный писатель, и он не может вырваться из границ буржуазного общества. То, что является результатом экономического процесса, которого он не понимает и не может понять, он приписывает темным неисследованным силам, делающим человека игрушкой их капризов. Таким образом, ибсеновский боевой пессимизм превращается в мистический. „Ибсен все больше сходит с ума",—говорят сытые денежные мешки и их литературные продажные писаки, которые совершенно не представляют себе, как ужасно действует дух разлагающегося общества на чувствительные нервы великого писателя. В этом третьем периоде своего творчества Ибсен является больше европейским, чем норвежским поэтом. Его, очевидно, больше читают в Англии, Франции и особенно Германии, чем в его скандинавском отечестве, где мелкая буржуазия менее всего потеряла почву под ногами. Но тот, кто уже втянут в душную

тюрьму капитализма и не может, или не смеет уйти из нее, тот ищет своего утешителя в Ибсене третьего периода.

В Германии этого Ибсена часто сравнивали с Ницше. Некоторые непризнанные и потому озлобленные гении из Gründeutschland сделали из Ницше и Ибсена чудесный бальзам, который они, к тому же, предлагают, как „верное средство" против социалистов, против „стадных животных" и т. д. Между Ницше и Ибсеном может быть некоторое сходство в том отношении, что они оба заражены гниением буржуазного общества и оба с отчаянием ищут в области четвертого измерения всякого рода новых и чудесных людей. Но есть все же маленькая разница между Ницше и Ибсеном. Ницше—одичалый домосед, Ибсен—гениальный поэт, который чувствует почву под ногами и почуял некоторые новые течения. Ницше мечтает о „свободных, очень свободных духах", которые по ту сторону добра и зла эксплоатируют массу людей, притесняют их, сдирают с них шкуру, увечат их и при этом говорят, что это сама справедливость. Ибсен же, наоборот, показывает нам, что эти насильники капитализма на самом деле являются грубыми и трусливыми тупицами, злыми тиранами, которые самыми грубыми средствами угнетают зависящих от них людей, завистниками, как чумы, боящимися борьбы со всякой действительной силой, неспособными болтунами, в лучшем случае умеющими загипнотизировать подростка, и, когда эта жертва смертельно мучит их, они стараются исполнить ребяческое великое дело, взобравшись на воздвигнутые их рабочими вокруг строящейся башни леса, пытаются совершить этот смелый шаг, но при этом ломают себе шею, хотя эксплоатируемые ими пролетарии ежедневно спокойно взбираются туда. Проникнувшись духом Ницше, можно стать прислужником Бисмарка. Ибсен же даже в своих видениях остается человеком и дает отвратительную карикатуру капиталистического сверхчеловека в „Строителе Сольнесе".

Теперь мы могли бы, наконец, коснуться последней пьесы Ибсена, но не знаем, что еще можно было бы сказать о ней. Пусть буржуазная критика ищет разгадки загадочного строителя. Она его не понимает и не должна вовсе понимать. Горе тому несчастному, который случайно понял бы его и не скрыл бы этой тайны в глубине своего сердца! С нас довольно, если

мы узнаем, какое положение занимает последняя пьеса Ибсена в социально-психологическом ходе развития писателя. Тогда больше нет загадки, или вернее,—никогда и не было загадки.

Постановка пьесы в театре Лессинга в общем и целом была удачна. Что может сделать реалистическое сценическое искусство из мистического сверхчеловека, который, в сущности, представляет из себя совершенно мелкого негодяя, то сделал Эммануэль Райхер из строителя Сольнеса. Превосходно было первое действие. В ряде обаятельных сцен развернулся мнимый титан, как злой угнетатель зависящих от него в деле и в доме людей. Но второе и третье действия, в которых безумная женщина своей бесконечной болтовней загоняет прожектера, страдающего головокружением, после долгого сопротивления, на построенные его рабочими леса башни, были очень утомительны. Столько слов по поводу карабкания! При этом подвертывается иногда красивое и глубокое словечко. Нет также недостатка в претенциозных чертах его душевной рисовки. Но бредовые фантазии далеко превосходят меру, которая допустима на сцене. Мы еще раз предоставляем буржуазной публике исследовать, можно ли найти символический смысл в этих фантазиях. Ибсен не мечтатель, а поэт. Он с мучительной болью произвел свою последнюю драму. Он со стоном и запинаясь говорит о падении мира, который он может только ненавидеть, но не может оставить. Публика первых представлений из буржуазии не заметила этой трагедии в пьесе. Она аплодировала и шикала с яростью голубых и зеленых в византийском цирке в то время, когда пылал мозг последнего великого поэта буржуазного мира.

„Джон-Габриэль".

Новейшая драма Ибсена, вчера [1]) поставленная в Немецком театре, опять открыла шлюзы, через которые льются комментарии Ибсена. В мои намерения не входит увеличить еще одним число этих комментариев. Они обыкновенно сводятся к тому, чтобы вложить в произведение поэта более или менее остроумные взгляды комментатора. Некто, кто кое-что понимал в этом деле, сочинил золотое правило: кто хочет понять поэта, должен

---

[1]) 29 января 1897 г.—Прим. перев.

отправиться на его родину; гораздо плодотворнее будет исследовать происхождение мистического мрака в произведениях Ибсена, чем пытаться объяснить его остроумными комментариями.

Прежде всего это происходит от того, что Ибсен, который когда-то крепко сросся со своей мелкобуржуазной демократической средой, не умеет освоиться с крупно-капиталистическим миром. Огромное преимущество его последней драмы заключается в том, что он здесь ближе подходит к решению неразрешимой для него проблемы, чем в „Строителе Сольнесе" или в „Маленьком Эйольфе". В „Джоне-Габриэле Боркмане" автор идеализирует крупного капиталиста и создает фигуру, которая по силе напоминает его прежние произведения, которая хотя и не полна жизненной силы, но представляет нечто целое. Джон Габриэль воплощает в себе Наполеона крупных финансистов и промышленников, но не с той бессердечной жестокостью и резкостью, которые он проявляет в своей грубой действительности, а с примесью фаустовского настроения, так же чуждого Ротшильду или Штумму, как красоты Сикстинской мадонны недоступны дикарю-ботокуду. Джон-Габриэль, которого страна называет, как короля, только по имени, любит власть. Скованные миллионы в глубине гор зовут его и требуют своего освобождения; он один слышит их и хочет освободить, чтобы создать далеко вокруг себя человеческое счастье. Он хотел разбудить спящих духов золота, как говорит возлюбленная его юности, принесенная им в жертву своим грандиозным мечтам. Если бы к королю Штумму пришли с такими фантазиями, он так же честно ответил бы, как ростовщик Ицик в романе Фрейтага отвечает на увещания об обязанностях человечества: „Этого я не понимаю!".

Ибсен представляет еще себе современного финансового и промышленного короля таким, каким буржуазная оппозиция в начале капиталистического способа производства представляла абсолютного монарха: большим эгоистом, который собирает вокруг себя все сокровища, но только с тем, чтобы вновь справедливо распределять их по своему усмотрению, который титанически вмешивается в божье дело и поэтому, как человек, проигрывает свое дело. То идеалистическое представление, которое заставляет стареющего короля Филиппа Испанского умолять провидение о человеке, или приписывает стареющему

королю Фридриху Прусскому тяжелый вздох о том, что он устал властвовать над рабами, создало также Джона-Габриэля. Он говорит: „Я не имел никого, кто был бы достаточно бдителен и всегда готов позвать меня, будить меня, как призывный колокол утром, придать мне мужество для нового бодрого труда", и когда пред лицом близкой смерти опять воскресают его честолюбивые мечты, возлюбленная его юности убивает его одним словом, давящим его, как ледяная железная рука,— что он никогда не войдет победителем в свое холодное, темное царство.

Буржуазно-идеалистическому пониманию Ибсена вполне соответствует то, что его финансовый король умирает под гнетом своей буржуазно-идеалистической морали, которая в грубой действительности даже не тревожит сна финансовых королей, не говоря уже о том, что не беспокоит их в состоянии бодрствования. Из предательства Джона-Габриэля по отношению к его возлюбленной вырастает предательство, доносящее суду об его слишком смелых спекуляциях. Он попадает в тюрьму, по выходе из которой его встречают все те же семейные невзгоды, которые возникают среди разбитых существований буржуазного мира, как сорные травы вырастают из развалин. Его жена ненавидит его и не может переносить даже его вида. Восемь лет еще томится он как „больной волк", в зале общего дома, которым они владеют, благодаря великодушию возлюбленной его юности, являющейся вместе с тем сестрой-близнецом его жены; в своем одиночестве Джон-Габриэль не имеет ничего, что поддерживало бы его, кроме старых иллюзий, кроме властолюбия и бесед глупого приятеля, воображающего себя великим поэтом; он поддерживает иллюзии Джона-Габриэля, как последний—его собственные. Единственный сын супружеской четы растет под присмотром матери, которая хочет воспитать его для миссии искупления позора дома Боркманов, чтобы он жизнью, полной чистоты, высоких стремлений и яркого блеска, вычеркнул из людской памяти имя Джона-Габриэля. Но молодой повеса очень решительно заявляет, что он не миссионер, не хочет работать, а желает жить, жить и жить. Тут выступает наполовину в виде мстительницы, наполовину в виде спасительницы возлюбленная юности Джона-Габриэля и требует молодого человека для себя, чтобы внести радость

в последние дни ее жизни. Борьба за этот фрукт кончается тем, что молодой Боркман связывается с тридцатилетней кокеткой, старый Боркман пробуждается от своих иллюзий и умирает, а сестры-близнецы, „две тени над одним мертвецом", примиряются и подают друг-другу руки.

Для всякого, кто понял век крупного капитализма, ясно, что современные финансовые короли не живут и не умирают так, как Джон-Габриэль. В этом смысле последняя драма Ибсена целиком неверна. Но она только объективно неверна; что придает ей большую прелесть, это—субъективная достоверность, с которой великий писатель борется за понимание великой проблемы. Несмотря на все это, Ибсен в этой драме ближе подходит к действительности, чем в „Строителе Сольнесе" и в „Маленьком Эйольфе", и поэтому она производит более глубокое впечатление. Недостатками пьесы являются ее невозможные предпосылки. Но раз приняв эти предпосылки, мы должны отдать должную дань драматическому искусству автора. Особенно сильно действует второй акт, где мы видим „больного волка" в его уединенной берлоге. Постепенное развитие характеров, хотя бы и из их ложного положения, мощное развитие действия, простой, но именно своей простотой захватывающий диалог показывают старого льва на его старом пути. „Новые", которые очень склонны сдать Ибсена в архив, должны были бы сначала подумать, чему они еще могут у него научиться. Они должны были бы начать с того, чем кончает Ибсен, тогда они достигли бы чего-нибудь путного, во всяком случае скорее, чем в опьянении своей собственной манией величия, в котором они так беспомощно барахтаются.

Почти непроизвольно напрашивается сравнение между „Джоном-Габриэлем Боркманом" Ибсена и „Потонувшим колоколом" Гауптмана, который несколько недель назад в первый раз появился на той же сцене и до сих пор приводит в восторг буржуазную публику. Друзья Гауптмана за это время сообщили удивленному миру, что он внес в свою сказочную драму свои личные страдания, в особенности огорчение по поводу неудачи его „Флориана Гейера". Из этого, правда, не видно, что здесь может послужить для спасения чести „Потонувшего колокола". В доброе старое время, когда искусство еще не было „современным", но зато обладало ценным преимуществом

своей содержательности, поэты старались вознаградить себя за свои неудачи новыми успехами. Если бы тогда тридцатилетний поэт излил свою душевную боль по поводу заслуженной или незаслуженной неудачи в пяти действиях красиво отточенными стихами, то на него смотрели бы не как на глубокомысленного гения, а его бы просто осмеяли.

Мистика Ибсена коренным образом отличается от мистики Гауптмана. Она соответствует не личному огорчению, а безнадежной борьбе великого, но престарелого писателя с проблемами великого, но молодого времени. Чего не мог выполнить семидесятилетний старик, должны были выполнить тридцатилетние. Человечество всегда больше отдельного человека, и во всех историях литературы опыт всегда показывает, что гениальные писатели, которые уже пережили свое время, в старости могут представить себе новое время только в символической мистике. Новое искусство, способное начать с тех тайн, которыми каждое истинное искусство до сих пор кончало, было бы „новым" только в том печальном смысле, что оно никогда не стало бы классическим искусством.

„Когда мы, мертвые, воскреснем".

Последняя драма Ибсена „Когда мы, мертвые, воскреснем", которую он сам назвал „драматическим эпилогом в трех действиях", была поставлена 17 марта 1900 г. в Немецком театре. Здесь пьеса не произвела того глубокого впечатления, которое она произвела на некоторых заграничных сценах. Когда директор Брам по окончании второго действия появился на сцене, чтобы поблагодарить за рукоплескания, щедро раздававшиеся больше из уважения, чем от восторга, и обещал передать автору, „как чисто и сильно" подействовала его пьеса, то это было только одной вежливостью. Нельзя было говорить ни о чистом, ни о сильном действии. Это еще не говорит ничего ни против драмы, ни против публики, а, может-быть, кое-что против исполнителей, но и против них не безусловно. Задачи, которые эта драма ставит для решения исполняющим ее артистам, так сложны и так трудны—именно в главных ролях, что и вообще еще вопрос, могут ли они целиком быть решены.

Из произведений Ибсена „драматический эпилог“ имеет наиболее личный характер. Его герой, скульптор Рубек, говорит о лучшем своем произведении, о котором его жена Мая говорит, что оно обошло весь мир и прославило его. С этим связан следующий диалог. Рубек.—„В этом может быть несчастие, Мая“. Мая.—„Почему?“. Рубек.—„Когда я создал это произведение искусства (с сильным движением руки)—ведь, „День воскресения из мертвых“—произведение искусства! или было им вначале,—нет, и теперь еще является им. Должно, должно, должно быть произведением искусства!“ Мая (с удивлением смотрит на него).—„Рубек, ведь, весь мир знает это“. Рубек (коротко и отрицательно).—„Ничего весь мир не знает, ничего он не понимает“. Мая.—„Ну, по крайней мере, они что-то предчувствуют“. Рубек.—„То, чего даже и нет, да. То, что никогда не приходило мне на ум. Видишь ли, поэтому они приходят в восторг“. (Что то мурлычит). „Совершенно не стоит так усиленно трудиться для черни, для массы и для всего мира“. Здесь проявляется настроение, вызванное приемом его старческих произведений. Кто может безусловно оспаривать, что все „восторги“ по поводу этих произведений вызваны представлениями, которых никогда не было у самого автора?

Вина в этом, однако, не меньше лежит на нем, чем на черни и на массах, при чем о вине можно, конечно, говорить только в трагическом смысле этого слова, в смысле нагромождения противоположностей, при чем все они имеют одинаковые права. Ибсен творит свои старческие произведения так, как Тициан рисовал свои старческие картины, ибо рука его уже недостаточно твердо держит кисть, и он слегка касается ею; но при этом Ибсен всегда остается Ибсеном,—всегда остается великим поэтом. Кто может запретить гению творить, пока он жив? Кто будет его порицать за то, что он платит старости дань, которую все люди должны ей платить? С этой точки зрения „восторги“ по поводу его произведений искусства являются в более мягком и утешительном свете; если при этом совершается много модных глупостей, бесцельно тратится много чел веческого остроумия, то отдавать дань гению, если даже он не говори уже ясным языком, а непонятными речами, не составляет самой худшей глупости и самой худшей растраты умственных сил.

Но, конечно, не зачем итти так далеко, по крайней мере, эстетическому критику переворачивать вещи вверх ногами и в ослаблении творческой силы видеть ее рост. Справедливое суждение по отношению к поэту тогда уступает место влюбленному кокетничанию со своим собственным „восторгом", совершенно случайным и преходящим. В немецкой литературе мы имеем уже такой пример во второй части Гетевского „Фауста". В течение десятков лет считалось почти подлостью, если кто-либо честно осмеливался сказать, что это старческое произведение Гете только набросано, а не нарисовано, что оно содержит много мистического, странного, чудесного наряду с замечательными следами несравненного гения. Наоборот, что находим мы в выражении „восторгов"? По поводу второй части трагедии возникла целая литература, содержащая массу представлений, никогда не приходивших на ум поэту, хотя бы уже потому, что одно из них всегда отрицало другое. Теперь вся эта литература покрылась пылью и забыта; вторая часть „Фауста" в значительной степени созерцательное существование, как все, что творил престарелый Гете, и, наоборот, с нетронутой юношеской свежестью живет все то, что наш великий поэт творил в цвете своей силы.

Как понимает Ибсен „драматический эпилог", как он озаглавил свою последнюю драму,— это одна из загадок его старческой работы, но если он этим хотел сказать свое последнее слово, как драматург, то оно является последним словом действительно только по отношению к его старческим произведениям, только по отношению к тому, что он набросал, а не к тому, что он рисовал ранее. Эту драму можно в общем и широком смысле назвать трагедией художника, который в творчестве забывает о жизни, можно в ней видеть трагический конфликт, от которого не избавлен вполне ни один истинный художник; но особенное понимание драматической проблемы составляет достояние престарелого поэта; и непоправимая ошибка драмы состоит в том, что в ней усталые настроения, возникающие при гаснущей силе, овладевают творящим в полноте сил художником. Это именно делает таким трудным, чтобы не сказать— невозможным, изображение на сцене скульптора Рубека. Легче всего свалить вину на актера, и в отдельных случаях актер, может-быть, и не почерпнул из роли столько, сколько,

несмотря ни на что, можно было бы из нее почерпнуть. Но и в изображении самого идеального актера Рубек всегда произведет тяжелое и болезненное впечатление.

Художник, который на высоте своей силы творит гениальное произведение, не гибнет, как раскаивающийся и отягченный виной человек от того, что он смотрел на женскую модель во всем ее девственном великолепии только глазами художника. Именно эта модель, которая всегда видела в художнике только мужчину, будучи отвергнута мужчиной, сходит с ума, произносит над ним решительный приговор, говорит, что у него нет ни силы, ни воли, если он ради искусства убил ее душу, а затем в сожалении, раскаянии и самообвинении творит по своему собственному образу и подобию.

Эта Ирена, которую Рубек случайно опять встречает, после того, как брак с веселой, чувственной женщиной укротил его, проводит с ним летнюю ночь в горах и, когда он отвечает как бы в забытьи, что такой могла бы быть жизнь, и что оба этим пренебрегли, она говорит: безвозвратное мы видим лишь тогда, когда мы, мертвые, воскресаем; мы видим, что мы никогда не жили. Ирена действует и говорит, как помешанная, и диаконисса следует за ней по пятам—со смирительной рубашкой в сумке. Но Рубек думает, что во всех ее словах есть скрытый смысл, который один он в состоянии понять. Конечно, не так уж трудно угадать смысл этих безумных речей отвергнутой женщины, которая считает себя умершей, утомившись от буйной жизни, и которая может воскреснуть из мертвых только, чтобы увидеть, что она никогда не жила. Но на сцене эту фигуру трудно, или даже совершенно невозможно изобразить. Граница между патологическим и психологическим слишком мала, так что даже выдающаяся артистка с трудом может с уверенностью перешагнуть ее. Всегда получится нечто в роде духа, в сети которого попадает герой „без силы и воли“; а это совершенно уничтожает впечатление трагической гибели великого художника. Рядом с этими, не столько напыщенными, сколько экзальтированными натурами на сцену выступают другие действующие лица—Мая и неуклюжий, грубый охотник на медведей; их обычная судьба есть человеческая судьба, также и в драматическом смысле. Они спускаются в долину, где живут люди, и соединяют свои разбитые жизни для создания еще

чего-то „человеческого“, между тем как лавина настигает Рубека и Ирену и сбрасывает их в пропасть, когда они поднимаются в горы, чтобы провести там летнюю ночь.

На сцене „драматический эпилог“ так же мало проживет, как и другие старческие произведения Ибсена. То, что придает ему своеобразную и мощную прелесть, — личная исповедь поэта, не может быть воплощено грубыми существами на сцене, по крайней мере—не в такой форме, чтобы создалось сильное и чистое впечатление. Совсем другое получается при чтении драмы. Всякий, кто любит и почитает поэта, прочтет ее с глубоким волнением. В речах его героев он услышит самого поэта и проникнется новым восторгом пред неисчерпаемой художественной силой, которая с прометеевским упорством восстает против неотвратимой человеческой судьбы.

Бьернстерне-Бьернсон.

„Свыше наших сил“.

Наибольшим театральным успехом зимы 1900—1901 гг. пользовалась вторая часть драмы Бьернстерне-Бьернсон „Свыше наших сил“ в Берлинском театре. Произведение это не ново, оно было напечатано еще в 1883 г. и в первый раз поставлено в Стокгольме в 1886 г. Драма встретила тогда очень холодный прием, чтобы не сказать—была отвергнута, и мы склонны думать, что и в Берлинском театре ее постигла бы такая же участь, если бы она была произведением неизвестного автора. Конечно, этого нельзя доказать, так как ни один берлинский театр не взял бы этой работы у неизвестного автора.

Основная мысль драмы чрезвычайно мистического характера. Производить чудеса „свыше наших сил“, даже когда нас одушевляет стремление к чудесам. Можно понять, что эта мысль сперва должна быть перенесена в область мистики, чтобы отнять у нее отвратительную банальность таблицы умножения. В первой части драмы, где священник Занг погибает в стране полуночного солнца, потому что хочет совершить чудо над своей больной женой, но не в состоянии этого сделать, мистика все же доведена до степени психологической вероятности, необходимой для драматического действия. Вся эта часть проникнута единством настроения, в своем роде грандиозного. Совсем другое замечается во второй части, где Элиас Занг, сын священника, в пылу современной великой классовой борьбы хочет совершить свое чудо, но не может. То, что нам добровольно давала среда в первой части, в том нам решительно отказывает среда во второй части. Некоторые

диалоги, может-быть, и богатые мыслями, и очень поэтичные, но лишенные всякой творческой силы, показывают, что Элиас Занг, действующий, как безумный фанатик, на самом деле является человеком, одушевленным стремлением к чудесному, как, напр., Иисус, на которого он определенно ссылается.

Элиас вмешивается в стачку, начатую совершенно обнищавшей рабочей массой против богатых эксплоататоров. Глубоко внизу, в „бездне", на высохшем русле реки, куда никогда не проникает солнце, живут пролетарии, а наверху, под ласкающими лучами солнца, красуются замки и леса фабрикантов. Элиас решает пожертвовать свое состояние бастующим рабочим, но он делает это не как человек, владеющий всеми своими пятью чувствами: он рассылает отдельные суммы из всевозможных мест, так что бастующие преисполнены уверенности, что дело их пользуется большими симпатиями среди населения. Но когда последние деньги Элиаса истрачены, дело лопается, как мыльный пузырь: никто не интересуется стачкой, и бастующие оказываются еще более беспомощными в руках их безжалостных фабрикантов, доведенных долгим сопротивлением до высшей степени жестокости. Эти достойные люди собираются в самом высоком замке, ярко освещенные окна которого возвещают окрестностям их торжество, сами же они обсуждают те насильственные меры, которые теперь возможны и необходимы, чтобы навсегда закабалить рабочих.

Но Элиас Занг стоит на-страже интересов рабочих. Он отдал им свое состояние, теперь он хочет отдать им свою жизнь. Он хочет умереть за них, чтобы сделать их дело бессмертным. Необычайное событие должно потрясти людей, которые верят идеалу, если у них есть залог мученичества. С помощью одного цыгана Элиас подкладывает мину под замок, где фабриканты совещаются; сам он, переодетый слугой, пробирается в их среду, и, когда после долгих дебатов они высказали всю свою ненависть к рабочим, он взрывает на воздух их, себя и весь замок. Этим трескучим эффектом заканчивается третье действие, но за ним следует еще четвертое. Когда открывается занавес, из пылающих испарений поднимаются гирлянды. Когда они исчезают, Рахиль, сестра Элиаса Занга, говорит нам, что ее брат не напрасно умер и именно потому, что он раскрыл страдания, из которых опять взойдут

вера и надежда. И обе тут же появляются: вера—в виде юноши Кредо (Вера) и надежда в виде девы Спера (Надежда), чтобы под аккомпанемент тихой, мечтательной музыки раскрыть все тайны манчестерства. Будущность человеческого рода покоится в том, что люди спасаются своей собственной силой, должны быть сделаны многие открытия, чтобы удешевить жизнь рабочего, и т. д. Даже и Пауль Линдау, режиссер драмы, пришел в умиление и выбросил самые банальные места. Если хотят познакомиться с ними во всей их красе, следует обратиться к книжке.

Из этого краткого изложения содержания видно, что коренная ошибка драмы состоит в ее мистической основной мысли. Если мистического мечтателя делают движущей силой современного рабочего движения, то из этого непременно получится карикатура. Как социальная драма, эта пьеса является только карикатурой, что надо прямо сказать, так как вокруг нее создалась с течением времени легенда, что это какая-то или даже вообще современная социальная драма. Несмотря на это, произведение имеет и свои большие достоинства, объясняющие его большой успех, и господин Линдау, который в качестве директора Берлинского театра хочет загладить свои старые грехи, имеет огромную заслугу в том, что он, наконец, освободил из-под цензуры „революционную драму", долгое время находившуюся под запретом.

В сравнении с Ибсеном и Геббелем драматург Бьернсон занимает только второе место. Ему не удается целиком, без остатка художественно использовать драматический материал, как это удалось тем двум в их мастерских произведениях; он не обладает концентрированной силой их удара, потому что в нем рядом с драматургом сидит политик, который мешает поэту и заставляет его, как в четвертом действии указанной драмы, перейти к сухой и пошлой прозе. Но то, что ставит драматурга Бьернсона ниже Ибсена и Геббеля, дает ему вместе с тем и известное преимущество: как политик, он лучше Ибсена и особенно лучше Геббеля знает некоторые стороны современной жизни. Бьернсон, может-быть, имеет очень смутное представление о способах разрешения социального вопроса, и когда выступает его герой, дело вообще становится безнадежным, но собрание рабочих в первом действии, пере-

говоры между рабочей депутацией и фабрикантом Хольгером—во втором, дебаты фабрикантов—в третьем являются доказательством своего рода мастерского дара наблюдения и изображения. Мы затрудняемся сказать, с чем это можно сравнить в современной театральной литературе. Оно является большим прогрессом даже по отношению к „Ткачам“ Гауптмана, которые показывают лишь начало того, что Бьернсон сумел изобразить в следующей стадии развития. Убедительная правдивость этих сцен была подчеркнута бурным успехом произведения.

К этому надо прибавить репутацию автора, полицейский запрет и в особенности основательное изучение пьесы. Берлинский театр не обладает сценическими силами Немецкого театра, но г. Линдау в своем мейнингенском изгнании изучил искусство режиссера. Он с достойным похвалы старанием изучил драму Бьернсона; при этом не имеет значения, если он в некоторых сценах немножко переусердствовал. Так берлинская буржуазная публика, вероятно, целый ряд вечеров будет смотреть, как динамитом взрывают на воздух фабрикантов целой провинции, чтобы затем уйти домой с успокоительным сознанием, что вера и надежда человеческого рода закреплены в евангелии св. Манчестера.

Метерлинк.

„Монна Ванна".

8 октября 1902 года в Немецком театре была впервые поставлена трехактная пьеса Мориса Метерлинка „Монна Ванна". Будучи возвещено как великое событие, представление едва оправдало вызванные им ожидания. Нельзя сказать, чтобы драма не произвела глубокого впечатления; наоборот,—она вызвала бурные аплодисменты. Однако, это одобрение отнюдь не было вызвано увлекательной мощью нового откровения. Метерлинк вышел из области грез своих прежних драм, чтобы обратиться к драме, „которая всех нас воспламеняет и перестраивает всю нашу жизнь", к драме „сильных, сознательных и умных". Но он ищет этих сильных не в будущем, а в прошлом.

В великолепном очерке Генриэты Роланд Гольст о процессе художественного развития Метерлинка, в заключение, высказывается надежда, что этот тонкий и глубокий талант после долгих странствований найдет дорогу к социалистическому миропониманию. Последняя драма Метерлинка указывает на другое направление. От духовидческого мира грез отмирающего капитализма поэт обращается к той эпохе, когда развивающийся капитализм в пышном юношеском расцвете своих сил был еще „силен, сознателен и умен". Драма разыгрывается в эпоху возрождения, в которой Метерлинк верно подметил много черт, чтобы в конце изобразить их лишь как пестрый мираж на горизонте истории.

Драматическая коллизия пьесы развивается в области душевной жизни женщины, которая становится госпожою своей

судьбы. Монна Ванна—супруга Гвидо Колонны, командующего гарнизоном города Пизы, осажденного наемными войсками Флоренции. В городе, в стенах которого неприятелем уже пробиты бреши, царит жестокий голод. Принчипалли, ведущий осаду в качестве главнокомандующего наемников Флоренции, не начинает штурма и не соглашается на переговоры о сдаче города, предлагаемые осажденными. Наконец, Марко Колонна, которого его сын Гвидо послал в качестве парламентера в лагерь противника, приносит решение загадки.

Этот отец Колонны является, пожалуй, наиболее удачной фигурой в пьесе. Старый гуманист, открывший несколько диалогов Платона и переводивший их, он возвращается домой, восхищенный гостеприимством, которое он встретил у получившего гуманитарное образование Принчипалли. В своем донесении он с увлечением перескакивает на Аристотеля, Платона, Гомера, на торс богини, обнаруженный в раскопках на берегу Арно. Сын нетерпеливо его перебивает: „Будем лучше говорить о тридцати тысячах человеческих жизней, которые один неосторожный шаг, один момент нерешительности могут погубить, а одно во-время сказанное слово, одно радостное известие еще, может-быть, могут спасти". На это отец отвечает: „Совершенно верно, я совсем забыл, что вы теперь заняты войной, когда расцветает весна и небо сияет от счастья, как пробуждающийся король, когда море вздымается, как светлый кубок, который лазоревая богиня подносит богам в лазури, когда земля так прекрасна и так полна любви к людям!.. Но у вас свои радости, а я говорю о своих... Вы, конечно, тоже правы, и я должен был бы тотчас же сообщить тебе ту весть, которую я приношу... Она спасает тридцать тысяч человеческих жизней, чтобы опечалить одну, но этой одной жизни она предоставляет возможность стяжать себе славу, которая мне кажется более чистой, чем всякая военная слава... Любовь к одному единственному существу приносит счастье и заслуживает похвалы, но любовь к человечеству выше". И он сообщает весьма странную историю.

Пользуясь успехом в качестве предводителя наемной армии, Принчипалли стал вызывать подозрения флорентийской синьории. Из перехваченных писем он узнал, что как только Пиза будет взята, его во Флоренции ожидают суд, пытка и смерть,

Поэтому он медлит со штурмом, ибо пока еще остается хозяином в своем лагере. Синьория не осмеливается отозвать его накануне победы, когда он стоит во главе войска, ожидающего своей добычи и доверяющего ему. И вот он предложил Марку Колонне перейти с основным ядром своего войска на сторону Пизы и одновременно отослать в осажденный город как-раз прибывший к нему в лагерь обоз в триста возов амуниции и съестных припасов. В награду за свою измену Принчипалли требует лишь одного: Монна Ванна должна на одну ночь прийти к нему в лагерь. На рассвете того же дня он отошлет ее обратно, но в знак его победы и полной сдачи ему города она должна явиться одна и одетая только в свой плащ. При этом требовании Гвидо Колонна вскипает, но его собственный отец требует этой жертвы. Он уже сообщил о требовании Принчипалли пизанской синьории, и та предоставляет решение самой Монне Ванне. Как только последняя появляется на сцене, она заявляет, что пойдет в неприятельский лагерь. На просьбы и заклинания своего супруга она отвечает „с непреклонным видом": „Нет, нет, нет, нет, мой Гвидо... Я знаю... Я не могу говорить... Все мои силы оставят меня, если я скажу хоть слово... Я не могу... Я хочу... Я хорошо обдумала, я знаю, я люблю тебя, я благодарю тебя за все... Это ужасно... И все же я иду, я иду, я иду!"

Второе действие происходит во флорентийском военном лагере. Оно начинается с эпизодической сцены между Принчипалли и Тривульчио, комиссаром флорентийской республики. Эта сцена, без сомнения, вставлена для того, чтобы затушевать грубые неправдоподобности в действии. Тривульчио настроил флорентийскую синьорию против Принчипалли. Последний теперь разъясняет ему, как он вследствие этого был вынужден на измену отвечать изменой. „Сегодня вечером я вас предам, вас и ваших жалких господ, без всякой жалости и сострадания". Тривульчио оправдывается: благодаря своим победам Принчипалли стал слишком велик для республики. Один человек в счет не идет, когда ставится вопрос о Флоренции. Город—это все, а остальное не имеет никакого значения. Этого Принчипалли не понимает: у него нет родины. „Но у меня есть нечто совершенно другое, чего у вас никогда не будет, и чем ни один человек не обладал в такой же мере

как я... Я сейчас это получу, через мгновенье, здесь, на этом самом месте. Это заменяет мне все... Идите, расстанемся, у нас нет времени разгадывать эту загадку... Мы две противоположности и, однако, почти соприкасаемся... У каждого свой удел. Для одного—это представление, для другого—желание... И вам было бы так же трудно изменить свои представления, как мне переменить свое желание... Тебя преследуют до последнего момента, поскольку в тебе больше пыла и огня, чем в большинстве людей... И это делается правильно, так как у людей мало свободы". Таким образом, и „сильных" гнетут зависимость, неволя и рабство под властью высших сил судьбы.

Затем в палатку Принчипалли входит Ванна. Мальчиком он ее знал и любил. Затем отец взял его с собою в Африку, где его ожидали буйные приключения. Когда он вернулся домой, его возлюбленная подруга детства стала супругой Гвидо Колонны. „Я мог предложить вам только бездомные скитания искателя приключений, не имеющего ни семьи, ни родины. Казалось, сама судьба требовала от меня этой жертвы". Но Ванна смелее, чем смелый солдат счастья: „Однако, как слабы и малодушны мужчины, когда они любят!.. Не заблуждайтесь, я вас не люблю, и я не могу сказать, полюбила ли бы я вас... Но сама любовь в моем сердце возмущается, когда я вижу, как мало мужества проявляет в своей любви человек, который воображает, что любит меня так горячо, как я могла бы любить его". Принчипалли защищается: мужество у него было, но было уже слишком поздно.

Ванна отвечает: „Никогда не бывает слишком поздно для любви, которая наполняет собою всю жизнь... Она не уступает. Когда она уже больше ничего не ожидает, она все же еще надеется... Когда она больше не надеется, она все же еще хоть раз вспыхивает вновь... Если бы я любила, как вы, я бы... О, можно много сказать, что можно было бы сделать... Но я знаю, что без борьбы случай не отнял бы у меня моей надежды... Я день и ночь шла бы за ней... Я сказала бы судьбе: пусти, я иду!.. Камни я бы заставила заступиться за меня, и тот, кого я бы любила, должен был бы послушаться меня. Он должен был бы решиться, и решиться не один раз". Ободренный Принчипалли спрашивает, любит ли Ванна своего

мужа. „Когда Гвидо просил моей руки, я была одинока и бедна. Бедная одинокая девушка, особенно, если она красива и не умеет притворяться, скоро делается добычей тысячи клеветнических нападок... Гвидо их не слушал, он питал ко мне доверие, и эта вера была для меня благодетельна. Он сделал меня счастливой, насколько можно стать счастливой, отказавшись от глупых мечтаний, для которых наша человеческая жизнь, повидимому, не приспособлена... Моя любовь к Гвидо менее исключительна, чем та любовь, которую вы, по вашему мнению, чувствуете, но она, без сомнения, ровнее, надежнее и постояннее... Это та любовь, которую судьба мне предопределила. Я не была слепа, когда приняла ее. Другой у меня не будет, и если кто ее и разрушит, то это буду не я. Вы ошиблись. Если я высказала замечания, разъясняющие ваше заблуждение, то я это сделала не для вас и не для нас обоих, а во имя любви, которая мерещится сердцу на рассвете его жизни, которая, быть-может, и существует, но которая не является ни моей, ни вашей любовью, ибо вы не сделали того, что сделала бы такая любовь". В таком роде Ванна рассуждает, пока договаривается до признания в любви к Принчипалли, но дело кончается только поцелуем, который она запечатлевает на его лбу. Затем она берет его с собой в Пизу, в качестве своего гостя, когда распространяется страшная весть, что измена Принчипалли не удалась, и что приближается новое флорентийское войско.

В третьем действии происходит объяснение Ванны с супругом. Он хочет дать обоим уйти, но раньше хочет знать, принадлежали ли они уже друг-другу в ту роковую ночь. Когда Ванна рассказывает только о поцелуе в лоб, Принчипалли присуждают к пытке, и, чтобы спасти его, Ванна тогда ложно сообщает, что он совершил над нею насилие, но что она хочет отомстить ему сама. При всех она мечет против Принчипалли громы и молнии, но тайком дает ему знать, чтобы он молчал, ибо она его любит и спасет. Счастливый Гвидо заключает ее в свои объятия: „Теперь это миновало, и все забыто из-за хорошей мести. Это был дурной сон". Ванна двусмысленно отвечает: „Это был дурной сон... теперь начинается хороший... теперь начинается хороший". На этом занавес опускается.

Такие краткие пересказы содержания драматических про-

изведений всегда рискованны. В них стираются более тонкие психологические переходы и вообще тот блестящий налет, который покрывает произведение истинного поэта. Но без них трудно обойтись, когда дело касается такой драмы, как эта, которой должна открыться новая эра в художественном творчестве Метерлинка. Правда, в ней Метерлинк более, чем прежде, приближается к реальной жизни, но вопрос еще, не является ли это смешение мечты и действительности с художественной точки зрения менее совершенным, чем его чисто-мистические произведения, отличающиеся именно единством своего тона. Но разве Принчипалли и Ванна не действуют тоже, как во сне? Разве они не ссылаются на свою „судьбу", когда совершают действия, которые психологически не могут быть оправданы?

Раньше всего созрела героиня драмы. Очевидно, она должна быть „сознательной, сильной и умной" в духе нового искусства Метерлинка. Она ломает „судьбу", которую навязала Гвидо Колонне, но делает это без сознательности, без силы, без ума. Она не имеет ничего общего даже с подобными ей сильными женскими фигурами возрождения, не то что с женщиной, которая открыто защищает права своего пола. Она всего лишь непонятая женщина из буржуазного класса периода уже значительной его испорченности, которая слишком поздно встречает „настоящего" мужчину и, вместо того, чтобы отдаться ему по праву страсти, разыгрывает из себя благоразумную супругу до тех пор, пока не решается, выведенная из себя оскорбительным сомнением в ее физической невинности, мистифицировать своего доброго супруга. Третье действие с торжественными заверениями о том, что был только поцелуй в лоб и ничего более запретного, часто переходит в карикатуру, и то обстоятельство, что поэт может указать зрителю на развязку, лишь прибегая к досадной помощи реплик, является следствием не только технической беспомощности, но и неправильности построения всей коллизии драмы.

В некоторых отношениях драма Метерлинка напоминает те из драм Геббеля, в которых этот немецкий писатель наряжал непонятую женщину своей эпохи в античные или средневековые одежды. Но это сравнение идет всецело в пользу Геббеля, который гораздо глубже понимал эту половую проблему психологически и гораздо яснее разрешал ее драматически. Поэтому

драмы Геббеля при постановке выигрывают, тогда как драма Метерлинка при этом проигрывает. Особенно хорошо она в Немецком театре не была сыграна, но это не вина актеров. Если бы, как бы это следовало, они разыграли ее как драму из исторической жизни, то исчезла бы „сумеречность", которая с чисто-художественной точки зрения все же остается главной силой Метерлинка, а твердый шаг драматического действия растаптывает много из рассыпанных по драме щедрой рукой перлов мысли, которые читателю могут доставить искреннюю радость.

Гауптман.

Гауптман до 1898 г.

I.

Статья Вернера о Гауптмане представляет, повидимому, семинарную работу, очень юношескую по замыслу и по исполнению, но с некоторыми очень верными замечаниями. Гораздо острее и глубже проник Бартельс в дух произведений поэта. Он ни в коем случае не относится враждебно к современному натурализму, но все же с критическим спокойствием эстетика, кое-чему научившегося. Иногда немного грубое и трезвое, его мнение все же всегда очень толково; это не та пустая болтовня, которая так преобладает в современной эстетике. Богатые образчики этого представляет толстая книга Шлентгера о Гауптмане,—standard work (настольная книга) этой литературы, признанная таковой самим поэтом. Эту смесь рекламы и невежества невозможно было бы читать, если бы она помимо своего ведома и против воли не сорвала пышного покрова с натурализма. Следует также упомянуть статьи Дюбока и Тенниса, хотя более подробная оценка их будет дана впоследствии.

Гергардт Гауптман и с отцовской, и с материнской стороны принадлежит к тем пролетарским слоям, которые своей покладистой покорностью угнетателям своего класса стараются выбиться из него. Дед его в юношеские годы был силезским ткачом; он участвовал в освободительных войнах, был фельдфебелем, затем стал старшим лакеем и, наконец, содержателем гостиницы. Сын его, унаследовавший это дело, женился на девушке, принадлежавшей к семье Штрелеров, вышедшей из крепостного состояния, но оставшейся в услужении в княже-

ском дворе. Эта семья выбилась в люди. Но послушаем, что говорит об этом Шлентгер:

...„Это мировоззрение (гернгутерское) очень глубоко коренилось в семье Штрелеров; потому что, с одной стороны, она происходила из тех низших слоев, которые всегда состоят в большей или меньшей зависимости от кафедры и алтаря; с другой стороны, старшие поколения находились в отношениях подданства к наследственному графскому дому. Когда придворный ливрейный кучер возил по воскресеньям светлейших господ в церковь, когда горничная подавала всемилостивейшей графине молитвенник для вечерней молитвы, эти действия были окутаны религиозным фимиамом, одурманивавшим головы дворовых людей и передававшимся также и их потомству, происхождение которого не всегда можно было с уверенностью установить. В „Ткачах" Гергардта Гауптмана кучер стоит на стороне господ. Он на свой собственный страх спасает детей господского дома от надвигающейся толпы мятежников. Жена хозяина в слепом страхе спасается на груди этого верного Иоганна. Когда превратности жизни создают такие узы между господами и слугами, то это сглаживает все противоположности. Даже такой мало сентиментальный человек, как силезский фабрикант бархата, отплачивает детям верного кучера за то, что тот сделал в минуту опасности: сын Иоганна уже не будет больше сидеть на козлах, но может заместить экспедитора Пфейфера в конторе господина Дрейсигера. Семейство Штрелеров, из которого г-н Роберт Гауптман взял себе подругу жизни, также из поколения в поколение постепенно возвысилось из низкого состояния в графском замке. Слуги благородного дворянства стали их доверенными лицами и служащими. Подчиненность медленно развивалась в более свободные гражданские отношения. Для здоровых натур такой ход развития полезен. Грубая простонародная сила соединяется с более высокой культурностью. К энергичным действиям прибавляется нежная чувствительность. Рядом с другими добродетелями процветает активное сострадание"...

Этот превосходный образчик натуралистической эстетики изложен довольно подробно, чтобы читатель сам мог решить, можно ли говорить без горечи о современных Лессингах. Не будем больше говорить о том тупоумном невежестве, которое

считает, что „более свободное бюргерство“ произошло из слуг-пролетариев, но восхваление этого пролетариата Шлентгером объясняет, почему натуралистическая эстетика с такой силой обрушилась на бедного Шиллера, который сто лет назад писал: „Рабство низко, но рабские понятия при свободе тоже заслуживают презрения“. Гауптман сам здесь, как во многих других случаях, стоит гораздо выше своих почитателей. Экспедитора Пфейфера в „Ткачах“ он изобразил тем, чем действительно являются такие пресмыкающиеся субъекты,—презренным мошенником. Поскольку в характере Гауптмана замечаются черты его происхождения, они с хорошей и с дурной стороны вовсе не имеют тех особенностей, которые хочет им приписать Шлентгер. Твердая, постоянная воля, холодная осмотрительность в выборе средств, горячее желание выдвинуться, тщательно прикрытое скрытою, сдержанной внешностью, заботливая осторожность, как бы не быть смешанным с борющимся пролетариатом, и вместе с тем пробуждение пролетарского самосознания, которое никогда не может быть совершенно подавлено,—это далеко не то, что по горячему описанию Шлентгера, „наполняет сердце верного Иоганна“.

Но, касаясь „активного сострадания“, Шлентгер задевает только одну струну, которая, по уверению натуралистических эстетиков, звучит в их литературной школе; о другой струне, о сверхчеловечестве по образцу Ницше, речь будет впереди. Штейгер также говорит о „широком сострадании и социальном негодовании“, „этих двух сильных чувствах, которые дают нам гарантию конечной победы справедливости на земле“. С позволения Штейгера, эти „чувства“ ничего не гарантируют, кроме существования несправедливости. Никто не знал этого лучше старика Шопенгауэра, который именно на сострадании и обосновывал вечность мещанской добродетели. Само собой разумеется, что здесь речь идет не об эстетическом сострадании, которое, по известному объяснению Аристотеля, составляет одну сторону трагического чувства. То, что имеют в виду Шлентгер и Штейгер,—это моральное сострадание к бедным и несчастным, — „действенное сострадание“, которое вместе с супом для бедняков, убежищами, подаянием и эстетическими чувствами должно гарантировать конечную победу справедливости. Я уже не говорю о том, что этим опять втя-

гивают мораль в искусство, так как если захотеть проводить натуралистическую эстетику со всеми ее противоречиями, то пришлось бы забраться в такие дебри, откуда нет возврата. Но, к счастью, надо признать, что нет более безнадежного, более жалкого и беспомощного принципа культуры, чем принцип „действенного сострадания". „Истинная культура делает сострадание совершенно излишним, потому что она по возможности предупреждает страдания",—как тонко и метко говорит Теннис. Такого же взгляда придерживался „Moraltrompeter von Säckingen" [1]), когда он писал:

Нет, есть граница власти тиранов!
Когда угнетенный нигде не находит справедливости,
Когда гнет становится невыносимым,
Он со спокойной душой поднимается на небо
И добывает там свои вечные права,
Которые хранились, неотъемлемые и несокрушимые, как сами звезды.

Надо полагать, что девять муз простиил доброму Шиллеру эти стихи, в которых Альберт Ланге нашел трагическую диалектику страсти, или нашел не только ее, но и простую, настоящую философскую истину; при „действенном сострадании", которое горит в „груди верного Иоганна" оно не нашло бы места.

Юность своего героя Шлентгер изображает, как ряд стремлений. В $15^1/_2$ лет Гауптман оставил гимназию, где он дошел до четвертого класса. Затем он два года учился в сельскохозяйственной и два года в художественной школе, впрочем, одинаково неудачно. Но в бреславльской художественной школе он нашел нескольких покровителей, одного из которых благодарный и чувствительный поэт позднее драматизировал, как неизлечимого пьяницу. По их рекомендации, великий герцог веймарский разрешил Гауптману на пасху 1882 г. поступить студентом на исторический факультет в Иене. Но и здесь дело не пошло, как не удалась и скульптура, которой Гауптман пробовал учиться в Риме. Наконец, он покончил со своими стремлениями, женившись в $22^1/_2$ года, еще не зрелый физически и умственно, на богатой девушке. Шлентгер рассказывает, что физическая слабость молодого длинноногого супруга в день

[1]) Стихотворение Шиллера.—Прим. перев.

свадьбы вызвала насмешки случайного прохожего, лейтенанта, при чем дело чуть не дошло до рукопашной.

Сомнительно, интересны ли для широкой публики такие подробности чисто-личного характера, которые Шлентгер сообщает, с согласия Гауптмана. Во всяком случае, было бы бестактно делать их предметом критики; я ограничусь только указанием на культурно-историческое значение того факта, что современный художник, примирившись, заканчивает свой период бурных стремлений богатой женитьбой. Это ново, но совершенно естественно и вполне соответствует духу века крупного капитализма. Этим социальным шахматным ходом Гауптман приобрел преимущество перед другими своими ровесниками, может-быть, более богато одаренными от природы поэтическим даром. Он не был непрактичным мечтателем, который мог бы сказать вместе с натуралистическим эстетиком: сперва—духовное влияние предыдущих культур, а затем—материальные интересы. Он ясно сказал себе: дело происходит как-раз наоборот. И надо признать, что, обеспечив материальные интересы, он с рвением отдался влиянию прошедших культур. По словам Шлентгера, он поочередно подражал Андерсену, Тегнеру, Вильгельму Иордану, Бюргеру, Байрону, Гейне. Еще в возрасте 26 лет Гауптман серьезно писал: „Я не знаю, что это значит? Иногда у меня слезы льются, когда вдали раздается колокольный звон". Шлентгер приводит несколько таких образчиков. Общественным достоянием стала только гауптмановская копия Байрона, „подражание Чайльд-Гарольду". Его произведение „Promethidenloos" („Удел сынов Прометея") появилось только в 1885 г. и было встречено кликой с торжественным звоном литавров. Один говорил, что это пылающий огненный столб идеализма, другой находил, что по величию замысла, благородству и размаху языка оно значительно превосходит обычное чахлое рифмоплетство.

Гауптман сам опять оказался умнее своих почитателей и уничтожил это стихотворение, едва только высохли типографские чернила. После такой самокритики и после того, как теперь даже самые пламенные почитатели поэта сложили оружие перед незрелыми по форме и содержанию стихами, было бы некрасиво и представляло бы малое удовольствие критически разбирать „Удел прометидов". Несмотря на это, Бартельс

прав, называя его „честным стихотворением“. Чрезмерное сознание собственного достоинства Гауптмана, ужасная тривиальность его мировоззрения и в особенности муза „действенного сострадания“ выступают здесь в своей грубой наготе. Проживши год у тихой пристани, он в посвящении говорит: „В жилах наших времен вместо красной крови теч т красное золото, но не в наших жилах“. А в самом тексте он говорит:

Ты можешь бороться с голубями, сколько тебе вздумается,
Но моя песня летит не по-голубиному,
Твои оковы не могут ее удержать,
И ты не можешь подчинить себе полета моей мысли.
Убери прочь свою руку с гривы льва,
Он стряхнет ее и грозно посмотрит на тебя,
Убери прочь руку, человек с кроткими слезами,
Ты—счастливый человек, ты—довольный человек.

А затем он опять обращается с призывом к бедному и несчастному, в котором Шлентгер имел счастье открыть „отчаянную решимость:

Дайте мне посидеть в вашей грязи,
Дайте мне быть с вами, с вами в несчастье.

Засыпать сцену жизни такими дешовыми тирадами, заручившись удобным местом в ложе, это именно то, что натуралистическая эстетика называет „действенным состраданием“.

Еще четыре-пять лет Гауптман, по словам его официального биографа, все еще беспомощно нащупывал почву, как подражательный эпигон, пока он, наконец, не наткнулся на человека, который, по собственному признанию Гауптмана, дал ему „решительный толчок“. Это был Арнольд Гольц, ровесник Гауптмана, несравненно более богато одаренный поэт. Если когда-либо поэт начинал так жалко и ничтожно, как Гауптман своим „Уделом сынов Прометея“, зато едва ли найдется другой поэт, кроме Гольца, который начал бы так блестяще и славно, как он „Книгой времени“. Энергичный, с твердым характером, борющийся за свои идеалы со всем жаром природного художника, Гольц, правда, не обладает холодной практической осторожностью Гауптмана; он видит только свои худо-

жественные цели, за которыми он не колеблясь идет, хотя бы даже ему ежедневно угрожала голодная смерть. Зимой 1887—1888 г. Гауптман и Гольц познакомились и, несмотря на все насмешливые речи о Гольце, который, как свободный человек, был, конечно, сучком в глазу клики, Шлентгер все же должен признать, что Гауптман „под влиянием теории Арно Гольца, подталкиваемый его наставлениями", пошел по тому пути, на котором он мог развернуть свой поэтический талант.

И первая драма Гауптмана „Перед восходом солнца" уже полна тех достоинств и недостатков, которые с тех пор свойственны были его драмам. И не потому, чтобы он не развивался. Продолжительным и весьма похвальным трудом ему удалось увеличить свои достоинства и ослабить свои недостатки; он написал драмы, в которых выступают почти только его достоинства, конечно, рядом с другими, где сильно преобладают его недостатки. Но в общем и целом нужно с величайшим уважением отнестись к энергичной воле, с которой он умел пробиться. По своим природным дарованиям он почти так же беден драматическим талантом, как и лирическим. В противном случае он не блуждал бы бесполезно до двадцати семи лет. И в своем драматическом творчестве он опирается, хотя и не всегда, по мнению Бартельса, но все же очень часто, на прототипы. Бартельс подробно указывает „образцы", как он метко выражается, над которыми возвышаются отдельные драмы Гауптмана, и какой это долгий путь! Ему недостает широты размаха, характерной для великого драматурга, но зато ему в высокой степени свойственно микроскопически тонкое и мелкое наблюдение действительности, дар, который он развивал с бесконечным старанием, и это прилежание часто приводило его к границе гениальности. Слишком часто он застревает в грубой действительности, он не выходит за пределы фотографирования и вылепливания фигур из воска, но при подходящем материале и подобающем времени он создавал замечательные произведения искусства, которые долго будут жить в немецкой литературе, хотя бы они критически относились к устарелым правилам.

Первую свою пьесу Гауптман назвал „социальной драмой"; отсюда и явилось утверждение, что он дал на сцене социальную мировую картину, борьбу между капитализмом и социализ-

мом, что он открыл мировую сцену для социального вопроса своего времени. С таким же правом можно было бы применить все эти почетные титулы к тому молодому писателю,—я не помню хорошо, был ли то Франц Гофман или Густав Нириц,—который однажды описал, как большой выигрыш привел честного ремесленного подмастерья к пьянству и разврату. Действие драмы „Перед восходом солнца" происходит на руднике, но Гауптман вовсе и не думает драматически противопоставлять друг-другу горнорабочих и их эксплоататоров. Он рисует разврат одной деревни, крестьяне которой разбогатели, потому что под их пашнями оказались пласты угля. Если сказать, что и это богатство связано с капитализмом, то это так же верно, как и связь лотереи с капитализмом. Оба явления сопутствуют капитализму, но они находятся в стороне от капиталистического способа производства и вытекающей из него классовой борьбы. Именно поэтому они являются излюбленной областью мещанской морали, которая старается вымыть шкуру медведя, ни в коем случае не замочив ее. И как нельзя назвать капиталистами пьяных крестьян, которых рисует Гауптман, точно так же герои его Лот и Шимельпфенниг не являются „социалистами". Если на один момент признать их реальными людьми, то они скорее настоящие мещане, которые ради нескольких непродуманных, трезвенных, унаследованных ходячих истин попирают ногами заветы чести и человеколюбия.

Конечно, Гауптман умеет с естественной правдивостью описать ужасную отсталость этой деревни где-то в Силезии, при чем запах навоза чувствуется во всем театральном зале. Представление, будто искусство должно изображать только прекрасное, ничего не достигает, но тем более ничего не достигает требование, чтобы искусство описывало отвратительное и низменное только ради высшей художественной цели. И этой цели совершенно нет в первом произведении Гауптмана, если не считать описания действительности. Среди миллионов крестьян, непосредственно разоряемых капиталистическим способом производства, не найдется и сотни таких, которые достигли бы богатства указанным Гауптманом способом. Совершенно недостает той гармонии между индивидуумом и видом, высшая ступень которой, по Канту, определяет эстетическое

совершенство формы. Поэтому „Перед восходом солнца“ с эстетической точки зрения так же некрасиво и вымышленно, как по тем же основаниям его можно назвать не „социальной“, а „антисоциальной“ драмой. За образец он взял драму Толстого „Власть тьмы“; подражая этому образцу, Гауптман совершенно не заметил, в чем собственно дело, как, между прочим, случается с ним не в первый и, к сожалению, не в последний раз. Ужасы, в которых нет недостатка в драме Толстого, не лишены возвышающей художественной цели; Толстой дает именно типичную картину русской крестьянской жизни.

Только одна фигура в первой драме Гауптмана схвачена художественно, воплощает целый вид в одном безусловно живом индивидууме. Это—карьерист Гофман. Лот и Шимельпфенниг в сущности абстрактные схемы; так трусливо и вместе с тем так бессмысленно не поступает даже немецкий филистер. Но чрезвычайно характерно для натуралистического искусства, как Гауптман хочет сделать живыми эти две куклы. Он наделяет их разными внешними чертами, подмеченными им у лично знакомых ему людей, и думает, что они живут. Шлентгер дает понять, кто послужил моделью для Шимельпфеннига, что и без того, впрочем, было известно. Эта модель совершенно неспособна так презрительно цинично действовать, как Шимельпфенниг, но его студенческие переживания, манера отряхивать пепел с сигары и другие случайные черты, ни в малейшей степени не связанные со всем ходом пьесы, приданы Шимельпфеннигу, чтобы сделать его живой фигурой. Это удивительная манера создания личностей, конечно, до сих пор была незнакома искусству.

Наконец, уже в первой пьесе Гауптмана проявляется внутреннее родство между натурализмом и романтикой. Героиня драмы, которая уже в зрелые годы цветет, как цветок, такая милая, чистая и красивая, попадает в болото кровосмешения, супружеской измены и пьянства, а затем героически закалывает себя охотничьим ножом, потому что трус Лот не хочет на ней жениться из опасения наследственного алкоголизма. Очень романтическая драма. Раз уж он рисует грязь во всей ее наготе, то немножко последовательности украшает также и натурализм.

II.

Относительно второй пьесы Гауптмана—„Праздник мира“ можно только сказать, что она является по форме безобразно-карикатурным, без всяких самостоятельных мотивов, подражанием Ибсену, но вместе с тем она показывает усердное и вовсе не безуспешное изучение театральной техники. Точно так же подражанием Ибсену являются „Одинокие“, третья драма Гауптмана; но это все же более вольное подражание. Они стараются соединить два излюбленных мотива современного натурализма.

Одним из этих мотивов является „треугольное отношение“, где один Ганс стонет между двумя Гретами, или, смотря по обстоятельствам, одна Грета между двумя Гансами; а вторым—это конфликт между религией и наукой. Оба мотива далеко отстают от великого хода современной истории; это—отжившие развлечения маленьких литературных кружков, которые охотно придали бы себе важности, хотя в их занятиях нет ничего важного. Иоганн Бокерат, герой „Одиноких“, ужасный нытик (Jammerlappen), по выражению Бартельса, декадент с головы до ног, у которого нет ни одного здорового места, полный детских причуд, которые не только не закрывают, а, наоборот, обнажают его духовное убожество. Сама по себе эта личность хорошо подхвачена. В Фридрихсгагене, месте действия „Одиноких“, встречается, может-быть, и не один такой экземпляр. Это была бы счастливая идея, если бы Гауптман сделал его центральной фигурой комедии. Но он хочет, чтобы мы трагически приняли этот неудачный образец, и этим он невольно впадает в комизм. Материал для трагических конфликтов, который должен содержаться в жизни современного исследователя, лежит за пределами горизонта Гауптмана, и таких проблем ему бы не следовало касаться. До Гете ему еще далеко, так же далеко, как доктору Бруно Вилис до доктора Генриха Фауста.

Но зато тем выше взлетел Гауптман в „Ткачах“. Здесь он имел материал, который только надо было распределить, и который действительно был распределен и составил рамку драмы,—материал без разнообразных сложных действий, типич-

ный исторический материал, лишенный всякого идейного исторического содержания. Но главное здесь то, что „внук ткача“ сочинил эту драму в духе гетевского выражения, что поэта делает полное, совершенно переполненное одним чувством сердце Гауптман придал этому произведению кое-что из своего собственного „я“; он создал массу лиц, истинно художественных, полных захватывающей жизни в каждом движении, в каждом слове и все же не являющихся грубой копией случайной действительности. Методическая эстетика находила много недостатков в „Ткачах“, и с ее точки зрения совершенно справедливых. Но ее точка зрения не является решающей инстанцией в вопросах вкуса. Вопрос, что сказали бы Гете и Шиллер по поводу драмы настолько же лишен смысла, как вопрос, почему Гете и Шиллер пересылали друг другу письма из Иены в Веймар через рассыльную почту, а не пользовались более скорой и удобной железнодорожной почтой? Железная дорога во времена Гете и Шиллера была не менее возможна, чем драма, подобная „Ткачам“. Во всем остальном эта драма меньше грешит против духа классической эстетики, чем сотни ученических трагедий, написанных согласно основным положениям этой эстетики.

К сожалению, Гауптман сам сдал фронт эстетическим болтунам тем, по крайней мере, что он молчаливо позволил своему адвокату жалкими уловками устранить цензурные затруднения для „Ткачей“. Не в том ошибка Гауптмана, что он отрицал социал-демократические тенденции драмы, так как на это он имел полное право, и те, кто по этому поводу упрекали его в трусости, как рассказывает Штейгер, были просто глупы. Но Гауптман не должен был допустить, чтобы его адвокат указывал на враждебную рабочим и полицейским охранительную тенденцию в „Ткачах“. Это в гораздо большей степени эстетическое, чем политическое прегрешение. Согласно принципам натурализма, автор в пятом действии своей драмы должен был показать, как восставшие ткачи сперва были избиты полицейскими, а затем заключены в тюрьму, ибо этим закончилось восстание ткачей в исторической действительности. Но тогда пьеса погрязла бы в глу оком болоте созерцательной драмы, и Гауптман, совершенно в духе классической эстетики, предпочел эстетическую красоту и истину рабскому отражению

грубой жизни. Его драма заканчивается тем, как изменивший своим товарищам ткач падает, сраженный солдатской пулей, между тем как солдаты разбиты восставшими ткачами. Но если Гауптман с полным правом мог сказать: я рассматривал эти вещи не с точки зрения социал-демократа, а с точки зрения художника, то он должен был защищать свое право художника не только слева, но и справа, не позволяя своему адвокату говорить перед апелляционным административным судом, что автор хотел приветствовать „победу порядка при содействии горсти солдат". Это, может-быть, и было очень хитро задумано, но не служит к чести поэта Гауптмана.

В пятом действии „Флориана Гейера" он наверстал то, чего не сделал в пятом действии „Ткачей": пьяные ткачи нападают с кнутами на пойманных крестьян, — преступление по отношению к искусству, которое перевернуло все нутро даже берлинской публике первых представлений. Вообще эта драма показала полную неспособность не только Гауптмана, но и современного натурализма вообще драматизировать большой исторический материал. Штейгер обладает заслуживающей внимания честностью, открыто признаваясь: „Натуралистический стиль оказался бессильным овладеть крупными историческими картинами". Не зачем возвращаться к Шекспиру или к Шиллеру, достаточно только сравнить роман Швейхеля из эпохи Крестьянской войны с „Флорианом Гейером", чтобы видеть на что были способны старики, и на что молодые не способны. Швейхель действительно сумел развернуть богатую ткань Крестьянской войны, между тем как Гауптман беспомощно стоит пред ней, несмотря на „основательное, глубокое изучение", о чем в течение многих лет повторяла клика его сторонников. То, что можно с эстетической точки зрения возразить против романа Швейхеля, — результат той морали, которую старый борец за свободу выводит из великой борьбы за свободу, между тем как Гауптман ради эстетического каприза грубо искажает целый период немецкой истории.

По рассказу Шлентгера, написать „Флориана Гейера" побудил Гауптмана исторический труд Циммермана в переработке Блоса. Но если оставить в покое вообще всякое „глубокомыслие" и допустить, что Гауптман только внимательно прочел понятое тысячами рабочих произведение, то все же трудно

понять, как он мог так рубить с плеча. Но разрешение загадки мы до известной степени найдем, если прочитаем то, что узнал об историческом „Флориане Гейере“ Шлентгер, драматический ментор Гауптмана. Открыв уже раньше, что „реальная политика Бисмарка“ есть первый корень современного натурализма, он говорит о Флориане: „Если бы какой-нибудь Гейер тридцать лет назад имел военный конфликт с прусской палатой депутатов, то верный и добросовестный друг права не нарушил бы конституции. Он не нуждался бы ни в каком вознаграждении, но не достиг бы Кениггреца, Седана и Версаля. Читая о Гейере с болью опять вспоминаешь о другом основателе Германской империи, который, с любовью применяя здесь к немцам ненавистное слово Наполеона, был идеологом и все же героем войны... Эпоха нуждалась в Бисмарке, а у Гейера была натура императора Фридриха приблизительно в такой форме, как она живет в нашей легенде“. Если теоретик натурализма выступает с подобной чепухой, то нельзя предъявлять слишком высоких требований к историческому пониманию его поэтов.

Но эта ограниченность кругозора безусловно характеризует сущность современного натурализма. Лессинг, Гете и Шиллер полагали, что поэт современного культурного мира должен обладать богатыми и всесторонними знаниями, такого же мнения придерживались и романтики. Никто не станет оспаривать самых широких знаний у Шлегелей, Тиков и Уландов. Точно так же трудно было бы представить себе Платенов и Гейне, и даже известнейших представителей Молодой Германии, как Гуцков, не обладающими „образованием своего века“. Вообще, мы напрасно стали бы искать такой школы поэзии, которая в этом отношении предъявляла бы так мало претензий и так избегала бы оглядываться на окружающий мир, как современный натурализм. Может-быть, и весьма похвальна его осторожность,— не пускаться в открытое море жизни со своей утлой ладьей, но в таком случае он не должен считать себя выше „идеализма“ классиков, который сумел возродить историческую сущность прошедшего периода, если даже он и не интересовался литературой и побрякушками этого периода больше, чем это подобает подобному хламу.

Наоборот, современный натурализм попадает впросак, даже

и точно изображая побрякушки и мишуру, если он не понял сущности тех вещей, которые он намерен описывать. Он тогда скатывается по наклонной плоскости ниже подражательно-методической ямбической трагедии, на которую он с такой гордостью смотрит сверху вниз. Когда Густав Фрейтаг сорок лет назад выпустил своих „Fabier", критика заметила ему: ты счастливо избегнул некоторых анахронизмов, которые встречаются в „Юлии Цезаре" у Шекспира, но жаль, что ты так же тщательно избегнул и гения Шекспира. Для „Флориана Гейера" Гауптмана было бы хорошо, если бы ему можно было сделать такой же комплимент, сравнивая его с „Валленштейном" Шиллера. Но того, что создал Фрейтаг, Гауптман уже не создаст. Из трехсот страниц его исторической драмы очень мало таких, где встречались бы грубые погрешности против костюмов эпохи реформации, при чем слово „костюм" здесь надо понимать в чисто-внешнем смысле побрякушек и мишуры. Большая ошибка заставлять действующих лиц говорить стилем хроник, литературным языком того времени, но еще вдвойне бóльшая ошибка, с точки зрения натурализма, который вообще так носится со своим „искусством заикания", заставлять своих действующих лиц говорить ломаным языком, точно в настоящее время никто не произносит связных предложений. Когда я три года назад говорил, что первое представление „Флориана Гейера" потерпело полную неудачу, я высказал мнение, что при спокойном чтении драмы при помощи лупы можно открыть в ней отдельные прекрасные места. Но, воспользовавшись лупой, я должен теперь сознаться, что тогда плохо знал, с кем имею дело, и отнесся со слишком большим незаслуженным доверием к бесконечной болтовне клики о „чрезвычайно трудном, добросовестном, специальном изучении вопроса" Гауптманом. Можно еще мириться с тем, что Гауптман вкладывает в уста мещанки Римпар бранные слова Лютера о том, что у крестьян их ослиные уши должны быть заткнуты камнями, выдавая это за ее собственную мудрость; почему разъяренная мегера и разъяренный поп не могут говорить одни и те же грубости? Но когда фанатик-крестьянин серьезно повторяет выдуманную Меланхтоном про Мюнцера ложь, будто он в рукаве собирал ружейные пули, то это похоже на то, как если бы какой нибудь драматург через несколько сот лет при-

писал социал-демократу слова, что следует все „разделить". Не менее плохо, когда у Гауптмана житель города Ротенбурга говорит такие речи, которые имеют исторический смысл только в устах крестьянина. Кроме антагонизма между крестьянами и рыцарями, Гауптман ничего не понял в сети тогдашних запутанных социальных отношений, в которых ясно можно разобраться в романе Швейхеля, но и этот антагонизм он понял, как это видно из речей Флориана о Гуттене и Зикингене, только в самых общих и расплывчатых чертах.

Но это тоже делает честь его практическому уму, что после неудачи „Флориана Гейера" он не предавался больше никаким иллюзиям. Нет ничего удивительного, что при эклектическом характере своего таланта он ударился в романтику. Ведь, уже до „Флориана Гейера" он в „Ганнеле" сделал маленькую экскурсию в область романтики. В этом фантастическом произведении не было ничего составляющего эпоху, кроме только того, что по утверждению натуралистической эстетики она должна была составить эпоху. Если Дюбок называет „Ганнеле" „ужасной мелодрамой", Бартельс—„рождественской пьесой", третий буржуазный критик видит в этом несимпатичное смешение церкви и театра, патологии и серафимского в сторга",—то во всем этом в более суровой или мягкой форме проявляется взгляд, что подобные фантастические произведения вообще не относятся к миру драматического искусства, и этот взгляд до появления „Ганнеле" с удивительным единодушием был принят во всех эстетиках. Драматизируя бредовые предсмертные фантазии несчастного ребенка, доведенного до смерти зверем-пьяницей, Гауптман достиг вершины мнимого искусства, но этим самым он не превратил его в действительное искусство, как это утверждают его почитатели. Для таких абсолютно нехудожественных эффектных пьес вообще нет эстетического масштаба в виду отсутствия какого бы то ни было объективного критерия для вкуса, и этим самым предоставлен неограниченный простор субъективному вкусу. Если я вместе с Дюбоком считаю „Ганнеле" „ужасной мелодрамой", Штейгер же находит в ней „замечательное искусство" и „блестящее подтверждение столь восхваляемого в Гауптмане понимания действительности", то трудно спорить как о его, так и

о моем вкусе; мы должны откровенно и мирно согласиться, что мы друг для друга—варвары.

Скорее, чем относительно „Ганнеле“, возможно эстетическое мнение относительно „Потонувшего колокола“, который появился после „Флориана Гейера“. Здесь можно привести документальное доказательство (и Бартельс, и Вернер это уже отчасти сделали), что эта сказочная драма составлена из ста одного литературного воспоминания и написана высокопарными, хотя и прозаически трезвыми ямбами. Без сомнения здесь можно найти отдельные, верные тона. Когда литейщик колоколов Генрих жалуется, что его колокола звонят в долине, но не на горах, то это дает совершенно верную картину собственного искусства Гауптмана. Но как целое, „Потонувший колокол“ является романтическим школьным упражнением, и это даже не сильный романтизм Уланда или Клейста, а подражательный, пошлый, слащавый романтизм в стиле какого-нибудь Фукса или даже Редвица. Можно заметить, что здесь нет, по крайней мере, ханжества какого-нибудь Редвица, но Вернер совершенно правильно указывает, что его свободомыслящая тенденция имеет некоторые сходные черты с часто встречающейся религиозностью романтиков, именно—неясность и расплывчатость при отсутствии действительной силы воли. Вообще то, что говорят Бартельс и Вернер о „Потонувшем колоколе“, вполне заслуживает внимания. Не будучи несправедливыми по отношению к автору, им все же нельзя сделать упрека в нечестной критике.

Наоборот, можно было бы предложить верховным жрецам натуралистической эстетики, которые в „Потонувшем колоколе“ восхваляют последовательное дальнейшее развитие своего великого принципа, безнадежный вопрос: серьезные вы люди, или чем вы вообще хотите быть? Верен ли натуралистический принцип или нет, но всякому здравомыслящему ясно, что с этой точки зрения „Потонувший колокол“ безнадежно провалился. Эта сказочная драма была большим успехом не для художника, но для Гауптмана—практического человека. В „Ткачах“ он дошел до крайнего предела, допускаемого властью и почтенной публикой, а во „Флориане Гейере“ достиг границ своего художественного уменья; теперь в „Потонувшем коло-

коле“ он пошел назад, или, как можно правильнее и, пожалуй, мягче сказать, принимая во внимание его эклектические склонности, он обдуманно отошел в сторону, и это сделало его властителем театра роскоши, любимцем буржуазии. Все это ему дано от полноты сердца. „Поэты не любят молчать, хотят показываться толпе“, говорит уже маленький Иоганн Вольфганг, пророчески предчувствуя великого Гергардта. Менее всего думаю я здесь разыгрывать великого „проповедника морали“. Но одно я должен сказать, что кто, во всяком случае, в согласии с „Moraltrompeter von Säckingen“, смотрит на искусство не как на дойную корову, но как на высокую богиню, не будет видеть в каждой попытке Гауптмана сценический успех, новые откровения в искусстве.

Чтобы еще раз окинуть взглядом обе комедии Гауптмана, мы должны заметить, что в них его достоинства и недостатки проявляются, как противоположные полюсы. В „Бобровой шубе“ он достиг такой высоты, как вообще в „Ткачах“. Он дает красочную и в целом прекрасную картину несколько ограниченной и узкой, но все же значительной действительности. Все действующие лица, за исключением, может-быть, доктора Флейшера, в котором Гауптман дал свой собственный портрет, изображены с художественной жизненностью, как с индивидуальной, так и с видовой стороны. Если Бартельс и Вернер находят, что глупость представителя власти фон-Верхана преувеличена до карикатуры, то ими руководят не эстетические, а патриотические соображения; если бы им когда-нибудь случилось иметь дело с политической полицией восточной Эльбы, то они должны были бы признать, что фон-Тауши действительной жизни гораздо глупее, но далеко не так забавны, как Верханы в комедии. Гауптман не в карикатурном виде изобразил этого великолепного дурака, а, наоборот, идеализировал его и именно так, как должен идеализировать художник. Неправильно считать „Разбитый кувшин“ Клейста образцом „Бобровой шубы“. Здесь имеется только отдаленное сходство, которое, в конце-концов, можно найти во всех комедиях. „Обильный поток бесконечного открытия“, который ни в коем случае не является сильной стороной Гауптмана, сильнее бьет ключом в „Бобровой шубе“, чем в других его произведениях, и „неблагополучный“ конец комедии делает

такую же честь художественной искренности поэта, как и его художественному пониманию.

Чт бы признать это, надо только принять во внимание „благополучный" конец другой комедии Гауптмана—„Коллега Крамптон", где заправский пьяница спасен в один миг. В других отношениях в „Коллеге Крамптоне" в исключительной степени проявляются слабые стороны поэта, как в „Бобровой шубе"—его сильные стороны. „Коллега Крамптон" имеет образец. Шлентгер рассказывает, что когда Гауптман увидел в одном из берлинских театров „Скупого" Мольера, он тотчас же решил создать нечто подобное. Мольер также работал по образцу комедий Плавта [1]), но так же работал Гете по образцу Гомера и Шекспира, как гениальный поэт: его скупой был бы так же невозможен в древнем Риме, как и теперь; он является чрезвычайно живой фигурой капиталиста той эпохи, когда „бережливость" была могучим рычагом капиталистического накопления. По героям Мольера можно изучать целый период капиталистического способа производства. Не потому, чтобы у Мольера была такая тенденция, а потому, что он смотрел на мир, в котором он жил, глубоким взглядом великого художника. Стараясь подражать ему, Гауптман опять упускает из виду решительный пункт; он рисует значительного художника самым обыкновенным пьяницей. Такой случай, конечно, возможен в действительной жизни, и Гауптман писал с живой модели, но насколько пьянство не является исключительно пороком „низших слоев народа", настолько же исключительное явление, чтобы высоко стоящий духовно человек, согласно пониманию Гауптмана, пьяный валялся в канаве.

Но пойдем дальше. Создав свою классическую живую фигуру, Мольер назвал ее Гарпагоном, старым римским комическим именем, совершенно абстрактным, видовым словом; harpago—это вид абордажного крюка, который Плавт образно применил к жадному человеку. Но Гауптман называет своего героя не коллега Мюллер или коллега Шульце, а „коллега Крамптон", так как случайно его модель носит английскую фамилию. Если угодно конкретно почувствовать разницу между творящим поэтом и рооко нащупывающим эпигоном, то

---

[1]) Плавт—римский писатель, родившийся в 256 г. до Р. Х.

это именно намечается здесь. В более тесных кругах часто порицали Гауптмана за то, что, благодаря фанатическому натурализму, его не пугал прозрачный намек на такого человека, которому он многим был обязан на своем жизненном пути. Но Шлентгер думает, что такое великое дело натурализма не может в достаточной мере удивлять, и поэтому этот столь же тактичный, сколь умный, мыслитель подсказывает своим читателям настоящее имя „милого кутилы".

В причинах условной любовной истории комедии Мольера и Гауптмана сходятся, только фигуры у Гауптмана более жеманны и более претенциозны, чем у Мольера, что уже было замечено некоторыми критиками. Шлентгер опять так любезен, что просвещает нас на этот счет. Он говорит: „Это произведение чрезвычайно богато мелкими, тонкими чертами", и разве вы этого не замечаете, глупцы, что богатый юноша, который женится на дочери коллеги Крамптона и окружает почетом эту несчастную жертву алкоголизма, носит имя Штрелер, девичью фамилию матери поэта? Но, боже мой, кто же может проникнуть в глубину современного натурализма? Мы с тем бо́льшим удивлением смотрим на „блестящее подтверждение" „понимания действительности", с каким автор инсценирует самого себя в лице юноши с туго набитым кошельком, который женится на бедных девушках и спасает несчастных учителей.

Но довольно... Драматический гросмейстер современного натурализма владеет кистью Минга, и если бы завтра ему вздумалось написать Бирхпфейфериаду [1]), то натуралистическая эстетика пала бы ниц и в восторге восклицала бы: господи, благодарим тебя за то, что ты сподобил нас видеть это прокладывающее новый путь чудо искусства!

„Ткачи".

26 февраля союз свободной сцены, который для этой цели воскрес из мертвых, поставил в „Новом театре" в первый раз „Ткачи" Гергардта Гауптмана. Постановка пьесы на открытой

---

[1]) Шарлота Бирх-Пфейфер — известная немецкая драматическая писательница и артистка, род. 1800 г., умерла в 1868 г.—Примеч. перев.

сцене, как известно, запрещена здешней полицией, с ее точки зрения не безосновательно, но вообще без всякой необходимости. Буржуазные критики в сегодняшних утренних газетах показали ей, что она могла спокойно предоставить буржуазной прессе медленно, но верно задушить „Ткачей". Однако, мы не хотим спорить с развязными малыми, которые в „Berliner Tageblatt" и в „National-Zeitung" размахивают критическим мечом. Сейчас нас привлекает более высокое место, а именно дворец муз у Мюггельзее, который, будто бы, „открыл" Гергардта Гауптмана и возвещает устами Юлиуса Гарта в „Tägliche Rundschau", что „Ткачи" дышат „революционным духом", „социал-демократической злобой", „точностью и решительностью мнений", но бурное одобрение вызывает не „революционная речь партийного политика, а только общая большая человечность". Все политическое и социалистическое здесь профильтровалось, и осталось только чистейшее художественное образование и человечность, витающая над голым интересом. Гергардт Гауптман принадлежит к числу немногих людей нашего времени, у которых на плечах выросли настоящие поэтические крылья, они высоко возносятся над партийно-политическими фантазиями, живут на чистых высотах, раскрывающихся для поэтов, философов и истинно религиозных натур. Но мы боимся, что читатель устал уже от этих напыщенных фраз. Мы привели этот образчик только для того, чтобы прибавить к нему сухое замечание, что г-н Юлиус Гарт так же хорошо знает из антикварных книжных сокровищ дворца муз у Мюггельзее, как и мы, и гораздо лучше буржуазной публики, которую он приводит в восторг звоном своего дурацкого колпака,—какие глубокие корни имеют „Ткачи" в „партийно-политической склоке", так как автор обработал их по тексту настоящего социал-демократа.

В „Немецком обзоре гражданского состояния за 1845 г.", изданном Пютманном, Вильгельм Вольф, — „смелый, верный, благородный передовой борец пролетариата", которому Маркс посвятил первый том „Капитала", автор „Силезских миллиардов", изданных с биографическим предисловием Энгельса,—описал „нищету и восстание в Силезии". Сообщению о беспорядках в Петерсвальдау и Лангенбилау он предпосылает следующие слова: „Обратимся теперь к Эйленгебирге, у подошвы

которого разыгрался в начале этого месяца (июнь 1844 г.) первый кровавый акт, по крайней мере, пролог вечной пролетарской драмы, борьбы людей, доведенных властью денег и хитрым расчетом до состояния машины, для защиты своего достоинства, войны неимущих против тирании и своекорыстия частной собственности". И Вильгельм Вольф в заключение своей заметки говорит: „Кто серьезно задумывается над характером частной собственности и ее последствиями, не будет ожидать радикального излечения от вещей, которые могут действовать, как маленький паллиатив, только короткое время. Только реорганизация, переустройство общества на принципе солидарности, взаимности и общности,—одним словом, справедливости, может привести нас к миру и к счастию". Надо представить себе ужас, с которым „истинно религиозная натура" господина Юлиуса Гарта должна смотреть со своих „чистых высот" на эту партийно-политическую склоку. И все же то, что лежит между обеими приведенными фразами Вильгельма Вольфа, не только по голым фактам, но и по идейному пониманию составляет содержание „Ткачей".

Мы постараемся возможно короче доказать это утверждение. Вольф исходит из общего описания жизни ткачей. „И вот в Силезии и далеко по всей Германии раздался призыв о помощи. Везде образовались союзы для облегчения нужды; луч надежды проник в лачуги бедняков... Призыв о помощи, правда, не вызвал нужду, как хотят нас теперь многие уверить. Отчаяние и без того прорвалось бы, так как „нужда не знает закона". Но если бедняки раньше думали, что могут надеяться на лучшее положение в близком будущем, то они вскоре убедились, что они, как всегда, зависят от произвола фабрикантов... Нужда и безработица были, по возможности, использованы некоторыми фабрикантами, чтобы за низшую плату получить много товара. Среди них особенно выделяются братья Цванцигер в Петерсвальдау. За кусок ситца в 140 локтей, над которым ткач должен работать девять дней, и за который другие хозяева платили 32 зильбергроша, они дают только 15 зильбергрошей. За 160 локтей бумазеи, требующих 8 полных дней напряженного труда, они назначили $12^1/_2$ и 12 згр. платы. Они даже заявили, что готовы дать работу еще 300 ткачам если они согласятся делать эту работу за 10 згр... Небольшое

вначале состояние Цванцигеров в короткое время выросло до большого богатства. Об этом свидетельствует шесть великолепных зданий. Великолепные зеркальные стекла, оконные рамы из вишневого дерева, перила лестниц из красного дерева, роскошные костюмы и экипажи как бы издевались над бедностью ткачей. При последнем понижении заработной платы Цванцигеры в ответ на заявление ткачей, что они так не могут существовать и даже не в состоянии купить картофель, заметили, что они должны будут работать еще за меньшую плату, или, как говорят другие,—ткачи, если у них не будет ничего другого, могут есть траву, которой в этом году много. Я оставлю это замечание без комментариев и привел его только потому, что его все повторяют". Так говорит Вольф о времени, предшествовавшем беспорядкам.

Самые беспорядки он затем описывает по отчетам очевидцев, „и именно заслуживающих доверия людей". „Стихотворение, составленное на народный мотив: „Есть замок в Австрии", которое распевали ткачи, стало „Марсельезой" терпевших ужасную нужду. Они даже несколько раз пропели его перед домом Цванцигера". Вольф, между прочим, приводит дословно 25 строф песни ткачей. „Прошло немного времени, и масса ворвалась в дом, сломала все кладовые, подвалы, чердаки, погреба, разбила все зеркальные стекла, трюмо, люстры, печки, фарфор, мебель, перила у лестниц, разорвала книги, векселя и бумаги, проникла во второе жилое здание, в конюшни, сушильни, в каток, в упаковочную, выбрасывала через окна товары и запасы на улицу, где все это толпа разрывала на куски и топтала ногами, или, в подражение лейпцигской ярмарке, раздавала стоявшим здесь людям. Цванцигер со своим семейством в смертельном страхе бежал в Рейхенбах. Начальник полиции Крост и жандармы произвели в Петерсвальдау аресты, но ткачи тотчас же освободили арестованных... Я не могу не упомянуть, как чрезвычайно характерный факт, предложение нескольких ткачей поджечь дома и отклонение этого предложения на том основании, что потерпевшие получили бы страховые деньги, тогда как важно, чтобы они стали бедняками и испытали голод". Затем Вольф еще подробнее описывает разрушения в Петерсвальдау, что для нашей цели уже неинтересно.

„Из Петерсвальдау восставшие перешли в Лангенбилау. Первым на очереди было заведение братьев Дириг. Говорят, что пастор Зейферт, зять Дирига, которому его жена принесла в приданое 20.000 талеров, и который с покорностью истинного христианина своей судьбе призывал к миру и спокойствию, говоря о радостях в небесах для тех, кто покорно переносит страдания здесь на земле, был брошен в воду". Между тем, слуги Дирига, под руководством одного крестьянина, разогнали ткачей. „Бежавшие вместе с вновь пришедшими очутились скоро у второго дома Дирига, этот фабрикант обещал ткачам в подарок по 5 згр., и они успокоились. Они расположились в два ряда, чтобы постепенно заходить в дом и брать деньги. Но тем временем подоспело войско и окружило окрестности дома". Выплата сильно задержалась, масса стала проявлять нетерпение; кроме того, вид солдат привел ее в возбуждение; некоторых унтер-офицеры грубо призывали к порядку. Скоро масса убедилась, что она не получит никакой платы, и стала все больше напирать на войска. Войска дали три залпа, при чем оказалось 11 убитых и 24 тяжело раненых мужчин и женщин. „После первых выстрелов несколько секунд царила мертвая тишина. Но вид крови кругом, стоны и хрипение умирающих, вопли раненых побудили наиболее мужественных среди ткачей к сопротивлению. Они ответили градом камней, которые вырывали с мостовой. Хотя сделано было еще несколько выстрелов и опять было ранено несколько ткачей, тем не менее, ткачи бежали с одной стороны и возвращались с другой, вооруженные камнями, топорами, дубинами и т. п., с ужасной бранью и проклятиями. Тогда майор фон-Розенбергер отступил. Если бы он еще некоторое время медлил, было бы уже слишком поздно". Дом Дирига также был разрушен и разграблен ткачами. Но на следующий день в Билау подоспела большая военная сила, пехота и артиллерия, а затем и конница. Всякое дальнейшее сопротивление было подавлено в зародыше. Как обычно, последовал белый террор с такой грубой яростью, что даже филистер начал возмущаться. „На станции Кенигсцельт, как мне рассказывали, один комиссионер, который резко высказывался п р о т и в ткачей и з а фабрикантов, был очень нелюбезно выброшен за дверь. Я привожу это только, как показатель господствующего настроения". Сотни ткачей были брошены

в тюрьму. „Арестованные обвиняются в порче из мести чужого имущества и понесут тяжелое наказание. Но у них есть утешение, что им в тюрьме лучше, чем на так-называемой свободе. Они, по крайней мере, не будут умирать с голоду, после того как государство взяло их под свое попечение". Так говорит Вольф.

Теперь бросим взгляд на „Ткачей" Гауптмана. В первом действии—контора фабриканта бумазеи Дрейсигера, где сдающие работу ткачи получают свою голодную заработную плату при бессовестном обмане приказчика. Конфликт начинается с того, что молодой, сильный ткач Беккер заявляет, что 12½ зильбергрошей за „восемнадцать дней" работы (Вольф говорит о восьми днях) „составляют жалкое подаяние, а не плату". Вызванный Дрейсигер прогоняет его. Он толкует ткачам о самоотверженности и страданиях капиталиста в выражениях, соответствующих больше восьмидесятым, чем сороковым годам, но хочет показать им свои добрые намерения и дать работу еще 200 ткачам, чтобы они хоть что-нибудь заработали: „Я полагаю, что если человек зарабатывает в день хоть какую-нибудь мелочь, то это все же лучше, чем голодать". Его приказчик объясняет это ткачам подробнее. И когда Дрейсигер уходит, тот заявляет: „Десять зильбергрошей за кусок", после чего занавес опускается „при шопоте и ропоте ткачей".

Второе действие начинается жанровой картиной нищеты в лачужке ткача. Вернувшийся с военной службы ткач привез с собой песню ткачей. Гауптман приводит только 7 строф из 25, что легко объяснить; но зато трудно понять, почему он вносит поправки в свои 7 строф, которые во всяком случае не исправляют их. Другие строфы Гауптман передаёт в речах резервиста. Все действие проникнуто духом песни ткачей и благодаря этому производит сильное впечатление. Третье действие происходит в корчме в Петерсвальдау. Ужасающая нужда сгоняет массу ткачей, которые готовы согласиться даже на предлагаемую Дрейсигером плату в 10 зильбергрошей. Беккер и резервист агитируют. В корчме сильно разгораются страсти. Хитрый приказчик довольно невежливо изгоняется, так же, как комиссионер у Вольфа. Крестьянин во враждебно-грубой форме громко высказывается против ткачей. Появление лесничего дает повод заговорить о городских сбо-

рах, о сборах за пряжу, о барщине ткачей: „обыкновенно то, что оставляет нам фабрикант, помещик целиком вытаскивает у нас из кармана“. Эту тему Вольф подробно разбирает во введении к своей статье. В конце-концов, полицейский чиновник (у Вольфа его зовут Кристом, у Гауптмана — Гейде) велит жандарму запретить ткачам петь их песню. Это переполняет чашу. Ткачи с угрозами и криками направляются к дому Дрейсигера, в котором открывается четвертое действие. Дрейсигер и пастор беседуют на тему о том, что односторонние филантропы за одну ночь превратили ягнят в волков. Фабричные слуги вводят резервиста; полицейский чиновник выслушивает его и хочет с жандармами потащить его в тюрьму, но не успевают они выйти, как ткачи освобождают арестованного. Поп, желающий успокоить толпу, подвергается оскорблениям; Дрейсигер бежит, и ткачи врываются в дом. „Где живодер?“ „Если мы можем жрать траву, то ты будешь жрать опилки“. „Пусть только попадется нам в руки эта скотина Дрейсигер!.. Он станет бедняком“. Но когда они начинают грабить дом, ткачи решают подвергнуть такой же участи фабриканта в Лангенбилау (у Вольфа—Дирига).

Домик старого ткача Гильзе в Билау является сценой пятого действия. В постоянном движении взад и вперед, в прислушивании и рассматривании, в сообщениях и спорах отдельных людей между собой отражается восстание в Билау, точь-в-точь так, как описал его Вольф. Еще раз разжигают страсти слова Дрейсигера, что ткачи могут есть траву, если они голодают. Предложение поджечь дома фабрикантов отклоняется вследствие указания на то, что они получат страховую премию, а на упоминание старого Гильзе о тюрьме красный Беккер с диким смехом замечает: „Я бы против этого ничего не имел. Там, по крайней мере, дают вдоволь хлеба, отец Гильзе“. Старый Гильзе честно и благочестиво держится за своего бога и своего короля. Но все товарищи оставляют его, чтобы бороться против солдат, как и его собственный сын. Он остается один со своей глухой женой и несовершеннолетним внуком. Тут шальная пуля кладет конец его жизни, а вместе с тем и пьесе.

Из этого краткого изложения содержания достаточно ясно видно, насколько изложение Вольфа послужило остовом драмы

Гауптмана. Мы говорим это не для посрамления Гауптмана, наоборот, мы скоро вернемся к этому вопросу. Это простое содержание должно было сделать невозможной пустую болтовню об „очищении от всякой политики и социализма“ и т. д. Настоящая буржуазия, по-своему и со своей точки зрения, совершенно права, когда говорит: „Ткачи“—тенденциозная социалистическая пьеса, и кончено!“ В этом есть известная жестокая логика, с которой можно мириться. Но мы не хотим переносить значительное произведение в „более чистые области“ вместе с „гениальными“ критиками из „Moderne“, которые высокопарно говорят на социальные темы, но предпочитают остаться в хороших отношениях с капитализмом.

„Ткачи“ являются значительным произведением. Драматург имеет полное право брать свой материал, где ему угодно, и Гауптман, наверное, не имел намерения скрыть своего отношения к Вольфу, когда он в посвящении своему отцу называет фамильные рассказы „ядром“ своего произведения: Гауптман внук силезского ткача. Еще более, чем его большой талант, радует в Гауптмане его честная самокритика. Года четыре тому назад [1]) „гениальные“ критики превозносили до небес его в драматическом отношении довольно плохого, а в социальном совершенно неудачного первенца „Перед восходом солнца“, и эта пошлая реклама могла бы опьянить молодого еще писателя. Но Гауптман спокойно шел своей дорогой, и то, что он едва спустя три года сумел черпать из источника истинного социализма, говорит только в его пользу.

Какой верной и смелой рукой поэт изобразил материал в частностях, нельзя видеть из нашего беглого изложения, сделанного с определенной целью. Именно отсутствие всякой буржуазной романтики и верность исторического хода вещей делают задачу автора тем труднее и решение ее—тем приятнее. Так как Гауптман взял готовый материал, то он должен был изобразить драматическое движение самих масс, и к тому же с эпизодической широтой медленно развивающегося действия, без повышающегося и опускающегося движения вокруг центрального пункта. Здесь Гауптман до некоторой степени рвал с установленной до сих пор сценической техникой, и этот

---

[1]) 1889 г.

смелый шаг ему в высокой степени удался. В высокой степени потому, что некоторые детали можно справедливо или несправедливо критиковать. Но каждая новая попытка имеет полное право быть испытанной в целом, и здесь автору „Ткачей“ можно пожелать полного успеха.

Ни одно поэтическое произведение немецкого натурализма не может даже в отдаленной степени сравниться с „Ткачами“, но именно поэтому они кладут конец бахвальной манере натуралистической игры. Они представляют резкую противоположность той „гениальной“ пачкотне, которая любую вещь банальной и грубой действительности копирует с фотографической верностью, воображая, будто этим бог знает чего достигает. В „Ткачах“ бьет через край истинная жизнь, но именно потому, что они написаны с большим напряжением тонкого художественного чутья. Как тщательно надо было оттенять и взвешивать каждое выражение, чтобы придать драматическую силу жанровым сценам! Какая нужна была серьезная работа мысли, чтобы создать ту массу живых, по большей части великолепно удавшихся фигур, из которых должны состоять действующие массы, если они действительно должны были быть изображены в драматическом движении! Гауптман очень хорошо знает, что трудолюбие в наше время больше, чем когда-либо, составляет лучшую часть таланта. После всего этого надо было с особенным вниманием отнестись к первому представлению „Ткачей“. И в самом деле, оно было очень интересно, если даже одобрительный прием пьесы публикой „Свободной сцены“ ничего не мог решить. Публика сплошь принадлежит к буржуазии, но не сплошь к избранным слоям буржуазии. Биржа и пресса—это уже говорит само за себя. Но представление не оставило ни малейшего сомнения в сильном революционном влиянии пьесы на восприимчивую и способную наслаждаться публику, и. если Гауптман еще питал надежду на публичную постановку своей пьесы, то он теперь должен от нее отказаться. Noblesse oblige, и „Ткачам“ больше подобает с достоинством подчиниться прусской полиции, чем спорить в отделе тяжб о том, что они изображают „историческое“ положение вещей, а не политическое. Будем искренни: они революционны и в высшей степени „актуальны“. Но, еще раз возвращаясь к постановке „Свободной сцены“, мы должны заметить,

что она дает поучительный пример того, как одно здоровое новшество тотчас же влечет за собой другие здоровые новшества. Вместе с драматическим героем исчезает также сценический виртуоз. В большинстве совершенно неизвестные артисты, взятые из полудюжины театров второй или третьей степени, играли „Ткачей“ в Новом театре, но опять-таки,—не считаясь с некоторыми деталями,—игра представляла нечто цельное, и не чувствовалось отсутствия ни одного из пятидесяти действующих лиц. Да, Гауптману посчастливилось встретить в лице Корда Гахмана гениального режиссера.

Но если мы в заключение поставим вопрос, составит ли одна ласточка весну, удержится ли Гауптман на той высоте, которой он достиг своими „Ткачами“, то мы ничего определенного не можем ответить. Факты предостерегают от слишком больших иллюзий. Полиция запрещает публичную постановку „Ткачей“. Буржуазия, которую это запрещение должно предохранять от неприятных испытаний, ставит эту пьесу, как тайный запретный плод, по воскресеньям между завтраком и обедом; но массы, которым принадлежит эта массовая пьеса, не могут по экономическим причинам и думать о том, чтобы видеть ее больше одного раза в очень несовершенной постановке. Как может при таких обстоятельствах развиваться драматическое искусство? Откуда взять молодому драматургу стальные нервы, чтобы противостоять приятно льстящим предложениям буржуазии? Но то, что одна ласточка не составит весны, не должно уменьшать нашей радости по поводу ее появления.

„Бобровая шуба“.

(Воровская комедия).

Осенью 1894 года театральная жизнь Берлина началась раньше обыкновенного,—театральная жизнь, а может-быть, и театральные стремления. Мы уже видим массу трупов сцены, и даже хваленый шиллеровский театр благополучно похоронен к величайшему позору буржуазии, которая вздумала нанести драматический фронтальный удар лагерю пролетариата. После нескольких неудач на буржуазной сцене появился светлый луч: это—„Бобровая шуба“ Гауптмана, „воровская комедия“, кото-

рая 21 сентября в первый раз была поставлена в Немецком театре.

Это не первая комедия молодого писателя. Уже два года тому назад его „Коллега Крамптон“ много раз ставился в том же театре. Но эта пьеса была только беглыми чертами набросанной гениальным художником характеристикой пьяницы. Вопрос сводился к тому, найдется ли такой же талантливый артист для роли героя. Дело идет о повседневной, легко забытой любовной истории, и трогательный конец пьесы лишил ее того юмора, с каким она была задумана. К тому же, пьяные эксцессы в поэзии менее допустимы, чем—при известных условиях—в жизни; по крайней мере, для нашего, может-быть, отсталого вкуса гениальные пьяницы или пьяные гении принадлежат к уже давно минувшему периоду. И если бы „Коллега Крамптон“ не нашел в лице Георга Энгельса из Немецкого театра столь гениального исполнителя, то пьеса эта едва ли когда-нибудь была бы поставлена на сцене.

Первая попытка Гауптмана в области комедии была удачна. „Бобровая шуба“—комедия в старом и настоящем смысле этого слова. Веселое бичевание того исторического мира, в котором мы живем, без всякого мудрствования, совершенно свободная от традиционных средств аппарата комедия. Веселый мир движется у автора даже без обязательной оси половой любви. Пожалуй, и можно было бы сделать кой-какие упреки, но „Бобровая шуба“ является только первым шагом на пути действительного творца комедии, призвание которой, по словам Платена, заключается в том, чтобы „бичевать народ и сильных мира, быть в стране главой, вселяющей страх“.

Как ни незначительна та картина из жизни, которую изображает автор, хотя Гауптман здесь изображает довольно безобидное столкновение с полицией, но в этом отдельном случае он показывает весь комизм той общественной жизни, которая хочет ограждать добрых и наказывать злых, а на самом деле наказывает добрых и охраняет злых.

„Бобровая шуба“ Гауптмана напоминает буржуазной критике без исключения в шаблонной форме „Разбитый кувшин“ Клейста. Некоторые смельчаки идут даже так далеко, что указывают на более или менее скрытый плагиат. На самом деле все сходство сводится к тому, что оба автора пытались

вытащить немецкую комедию из жалкой сферы обыденной мещанской жизни и искать в общественных отношениях комические противоречия между тем, что есть, и тем, что должно быть. Клейст, может-быть, проявил больший комический талант,—здесь не место подробно разбирать этот вопрос,—но не менее несправедливо поэтому считать его учителем, а Гауптмана учеником, и к тому же еще вероломным. Буржуазная критика еще не научилась при эстетической критике давать должную оценку социального фундамента всякого творчества. Клейст жил в такое безнадежно тяжелое время, что он должен был перенести место действия своей комедии в Голландию. Его едкая ирония над патриархальными судами сознавалась им самим только наполовину и была совершенно непонятна даже такому человеку, как Гете. Его комедия осталась одинокой в немецкой литературе, и о Клейсте не меньше, чем о самом Платене, можно было сказать:

Он хотел сделать больше, но времена мешали этому.
Только свободный народ достоин Аристофана.

За те девяносто лет, которые прошли с тех пор, как появился „Разбитый кувшин“, мы, конечно, не стали еще „свободным народом“, но все же авторы комедий имеют несколько бóльшую свободу действия, несмотря на цензуру, и поэтому Гауптман более решительно наступает на прусскую полицию, чем мог наступать Клейст на голландскую юстицию. Каково бы ни было индивидуальное дарование обоих писателей, по силе комизма „Бобровая шуба“ гораздо выше „Разбитого кувшина“, и Гауптман, вероятно, не повинен в плагиате у Клейста, если прусская полиция еще теперь делает такие смешные ошибки, или даже более смешные, чем голландская юстиция сто лет назад.

Между действующими лицами и положениями обеих комедий нет ни малейшего сходства. „Бобровая шуба“ была бы такой, какова она есть, если бы „Разбитого кувшина“ никогда и не бывало. Комедия происходит где-то в окрестностях Берлина „во время борьбы за септеннат“. Автор в то время жил в предместье Эркнер на верхней Шпрее, и попал в подозрение, потому что у него были враждебные империи газеты и вообще он не проявлял необходимого ура-патриотизма. В

лице преследуемого местной полицией „демократа“ Флейшера, второстепенной фигуры, он, очевидно, изобразил самого себя; именно потому эта фигура вышла более бледной, чем остальные лица в пьесе. Все остальные фигуры представляют нечто цельное и в высшей степени правдивы. Таковы кровожадный, патриотический, решительный представитель власти, который борется за величайшие достояния нации и постоянно выслеживает виновных в оскорблении величества, но при этом не умеет исполнять самых обыкновенных обязанностей своей должности, затем его полицейские помощники, лицемерная писарская душонка и ничтожно оплачиваемый полицейский служитель, который в диком пьянстве забывает свое домашнее горе, и который за стаканом грога невольно светит фонарем ворам в их ночных похождениях; добровольный доносчик, живущий всякого рода мошенничествами и обвиняющий всякого, кто не дает себя достаточно скоро обмануть, в оскорблении величества. Затем другая группа противников,—воровское семейство Вольф и ее компания; среди них выше всех стоит мать Вольф, вообще самая выдающаяся фигура в комедии, прилежная, дельная и в сущности честная женщина, у которой несколько слабо развито чувство почтительности к буржуазному понятию собственности. Она, как прачка, работает за двоих и хочет чего-нибудь добиться, но своим замечательным материнским умом она видит, что трудом своих рук она не двинется с места. Она смело и богобоязненно управляет своим домом и воспитывает своих дочерей в догматах морали; красть грешно, но таскать понемножку у людей, для которых воз хвороста и бобровая шуба не могут иметь значения,—об этом можно поговорить. Одним словом, это веселая, симпатичная честная плутовка, которая совершенно исчезла из жизни и из литературы с тех пор, как собственность стала палладиумом нравственного государства, но которая опять начинает выплывать по мере того, как этот палладиум начинает колебаться. Третью группу составляет доктор Флейшер и домовладелец Крюгер; первый, как мы уже заметили, обрисован несколько неопределенно, но последний почти равен представителю власти фон-Верхану и матери Вольф: свободомыслящий филистер, который своим резонерством попал в немилость полиции, и который рычит, как подстреленный кабан, потому что полиция

недостаточно быстро приходит ему на помощь в отыскании украденных у него сосновых дров и бобровых шуб.

Фабула комедии чрезвычайно проста и сама собой вытекает из характера действующих лиц. Погоня представителя власти за государственными преступниками Флейшером и Крюгером, во время которой он постоянно наталкивается на воров, никогда не находя их, несмотря на все жалобы обворованных и на все очевидные доказательства, ведет к массе комических и совершенно непринужденных сцен. Два раза происходит дикая погоня в первых двух действиях из-за украденного воза дров, в двух последних из-за украденной бобровой шубы, оба раза с одинаковой неудачей. Комедия заканчивается тем, что представитель власти говорит, хлопая по плечу мать Вольф: „Вот если бы я сказал: мать Вольф—честная женщина, так я с такой же уверенностью могу вам сказать: ваш доктор Флейшер—опасный человек". На это добродушная мать-воровка отвечает: „Этого я не знаю"... Буржуазная критика делает некоторые возражения против этого конца и вообще против всего построения комедии, которые стоит разобрать. Она обвиняет автора в измене „вечным законам драмы" за то, что его пьеса движется в кругу, потому что в ней два раза непосредственно одно за другим повторяются те же самые происшествия, и тем не менее, она не приходит ни к какому заключению; с таким же успехом можно было изобразить три кражи матери Вольф в шести действиях, или четыре—в восьми, и так до бесконечности. И конечно, на самом деле эта воровская комедия будет продолжаться до бесконечности. Но на сцене двух краж было как-раз довольно,—не слишком мало и не слишком много. Не слишком много, потому что нам надо было два раза пережить эту историю, чтобы исчерпать полную ограниченность лояльного патриотизма, при чем автор дал для разнообразия прелестные детали. Не слишком мало, так как нам, конечно, не нужно дальнейшего освещения, и все имеет конец. А что касается конца, то какой же другой конец должна иметь комедия, кроме того, что представитель власти фон-Верхан с безнадежной энергией продолжает действовать так, как действовал до сих пор? Неужели на сцене должен появиться ландрат или советник губернского правления, чтобы сместить его, посадить в тюрьму мать Вольф и опять внушить рантье Крюгеру

веру в земную справедливость? Как-будто прусские ландраты и советники, губернского правления лучше Верханов! Комедия, которая насмешкой клеймит недостатки своего времени, вовсе не должна иметь такого конца, об отсутствии которого в „Бобровой шубе“ скорбит буржуазная критика,—за исключением классических комедий, как „Минна“ Лессинга и „Тартюф“ Мольера. Появление короля Фридриха, как deus ex machina, в конце „Минны“ тоже имело только сатирическое значение, и когда Мольер в конце „Тартюфа“ воспевает Людовика драгонад[1]): „Мы живем под властью государя, не любящего обмана, который читает в сердцах“, то для этого у него были хотя и веские, но не художественные причины. Будем довольны тем, что мы можем уже, наконец, отказаться от таких пустяков.

В конце-концов, горе буржуазной критики по поводу неправильного конца „Бобровой шубы“ не столько эстетического, сколько социального происхождения. Ей неприятна вся комедия, и в этом отношении она только верное эхо буржуазного мира. Публика премьер встретила первые действия пьесы очень радушно. Ей очень понравился сильный комизм, и она думала, что воры в конце-концов попадут на виселицу. Но когда дело приняло другой оборот, и когда безобидная шутка развилась в едкую сатиру, настроение тотчас же изменилось. „Бобровой шубе“ едва ли суждено долго продержаться на буржуазной сцене.

Сыграна комедия была превосходно, не вполне удовлетворителен был Георг Энгельс, который слишком карикатурно изобразил представителя власти Верхана, во всяком случае, более карикатурно, чем хотел этого автор. Большую услугу оказали артисты публике и не меньшую поэту тем, что они исполняли свои роли на верхнегерманском наречии или на разных оттенках берлинского диалекта, а не на той пестроте диалектов, на которых Гауптман написал свою пьесу. У него такая настоящая уроженка Шпрее, как мать Вольф, говорит на силезском наречии, такой в своем роде не меньший продукт Шпрее, как рантье Крюгер,—на саксонском, которым он к тому же не вполне владеет. Мы охотно признаем за диалектами все права, на которые они претендуют; есть вещи, кото-

---

1) Драгонады—преследование протестантов при Людовике XIV.

рые можно выразить только на диалектах, так как они задуманы только на них. Но манера современных натуралистов приписывать каждому любому лицу любой диалект, переходя, таким образом, из стремления к „естественному" в ужасно неестественное, вырождается в грубое безобразие. Гергардт Гауптман, по крайней мере, которому это совершенно не нужно, мог бы отказаться от подобных побрякушек.

„Флориан Гейер".

Из тех пьес, которые с осени 1895 года сошли со здешних сцен в подземный мир, ни об одной не стоило бы здесь упоминать. Только пьеса Гауптмана из времен немецкой Крестьянской войны, которая 4-го марта 1896 года в первый раз была поставлена в Немецком театре, преодолела ужасную духовную пустоту, царящую в современном буржуазном драматическом искусстве. Хотя она потерпела решительную неудачу на сцене, неудачу, которая не могла быть ни замаскирована громом аплодисментов благожелательной клаки, ни усилена скандальным зрелищем враждебных клик. В „городе интеллигенции" „образованная" чернь должна сделать предметом самой яростной перебранки все то, что выходит за пределы ее невероятно низкого умственного горизонта. Но само собою разумеется, что это не решает ничего ни за, ни против пьесы Гауптмана. Фактически театральная неудача „Флориана Гейера" произошла от того, что пьеса эта не представляет собой драмы.

Это не драма, хотя „Флориан Гейер" создан по той же схеме, как и „Ткачи". Здесь, как и там, Гауптман строго придерживается исторического хода вещей, и драматическое действие выражается в массе эпизодов. Если прочесть историческую монографию о Флориане Гейере, которую много лет назад Вильгельм Блосс поместил в „Neue Zeit", то мы имеем фактический остов пьесы. Гауптман серьезно занялся историей немецкой Крестьянской войны и старался проникнуть в ее внутренний смысл. Он не делает тайны из трусливой и предательской игры, которую вели Лютер, Гец фон-Берлихинген и гогенцоллернский маркграф Казимир с восставшими крестьянами. То обстоятельство, что буржуазная пресса всех

оттенков пышет злобой против поэтической справедливости, с какой он трактует их различных идолов из времен шестнадцатого столетия, служит безусловно к чести автора.

Но при одинаковой обработке материала на сцене „Ткачи" и „Флориан Гейер" производят противоположное впечатление.

Впечатление, которое производят „Ткачи"—так же сильно, как слабо впечатление от „Флориана Гейера". Это различие пытались объяснить тем, что взгляды революционных крестьян были обращены в прошлое, в связи с известным мнением Лассаля, что крестьянские войны по существу были реакционным движением. Однако, оставляя в стороне все, что можно возразить против такого взгляда, надо заметить, что взгляды революционных силезских ткачей во время голодного бунта были в такой же мере обращены назад, как и в Крестьянской войне. Как-раз наоборот: именно потому, что крестьянские войны представляли бесконечно более сложное движение, на тысячу ладов переплетающееся с новой эрой человеческой цивилизации, Гауптману не удалось так хорошо овладеть драматически этим сюжетом, как он овладел восстанием силезских ткачей.

Но если автор не мог изобразить драматическое движение огромных масс в Крестьянской войне в тесных рамках одного театрального представления, то вполне правильна была мысль автора дать своей трагедии героя, которого, как известно, нет в „Ткачах". И герой был с тонким инстинктом выхвачен в лице отважного рыцаря, который с непоколебимой верностью сражался во главе восставших крестьян. Чем меньше история говорит нам о Флориане Гейере, тем более имел автор право дать его характеристику в исторически и поэтически достоверной форме. Между тем, этой задачи Гауптман не хотел или не мог решить. То, что он от себя придал своему герою, гораздо больше затемняет его черты, чем возвышает их. Гауптман делает Флориана Гейера духовным сподвижником Зикингена и Гуттена; он изображает его сидящим вместе с Гуттеном у ног гуманиста Муциана в Готе. Но Муциан, который еще дожил до Крестьянской войны, ругал „грубый крестьянский люд, чуждый нравственности, чуждый закона, чуждый религии", совершенно в духе Лютера, и если бы Зикинген и Гуттен дожили до 1525 г., то, конечно, они стояли бы не на

стороне мятежных крестьян. Вполне справедливо Флориан Гейер насмехается над враждебными крестьянам рыцарями, трусливо предавшими своих собственных предводителей Зикингена и Гуттена, но когда он выступает на последний бой со словами: „Простите, дорогие братья, было бы чудом, если бы мы опять встретились. Привет вам, память Ульриха фон-Гуттена, память Зикингена! Сын его негодяй, он сражался в рядах союзников",—Флориан Гейер совершенно путает. Сын Зикингена действовал вполне в духе отца, когда он был на стороне дворянства против крестьян. То, что Флориан Гейер в битве при Павии сражается на стороне французов, что враждебные ему рыцари подозревают его в франкофильстве, и что сам он именно в свой последний час на вопрос одного из своих верных друзей, были ли бы французские Stüber и Sonnenkronen [1]) выгоднее для крестьянской торговли", отвечает двусмысленно: „Брат, никогда не было в жизни более тонких вопросов, и правда, что ветер сильно дует с запада. Но разве мы не должны направлять свои паруса, если мы хотим поплыть на восток, только потому, что ветер дует из Франции... Кто хочет отправиться на вновь открытые острова, пользуется ветром там, где он дует. Он может выехать вперед ни с чем, но только он должен верить в самого себя и оставаться верным своей цели". После этого Флориан Гейер требует вина и свою возлюбленную, которая, между прочим, является очень неудачным подражанием Кетхен Гейльбронна. Мы не можем сказать, должно ли это несколько раз повторяющееся упоминание о французских деньгах указывать на какую-нибудь тайную вину героя, но нам нет надобности повторять, как неуместна исторически и поэтически была бы эта черта.

Главная ошибка пьесы состоит в том, что Гауптман не знает, что делать в драме со своим героем. Известные нам факты истории Флориана Гейера указывают нам, что там он является героической личностью, совершенно непохожей на ту, которую изобразил Гауптман. Там мы видим его действия, здесь мы слышим только его речи. Он выступает в каждом действии и объясняет очень правдоподобно, но совершенно

[1]) Французские монеты, которые до 1824 г. были в ходу по нижнему Рейну.

недраматично, как он прекрасно умеет советовать крестьянам, и как плохо они следуют его советам. Но из этой неловкой игры вытекает еще более неловкая игра: чтобы оправдать героя, вожаки крестьян должны показать себя с самой худшей стороны,—близорукими, сварливыми дураками. Гауптман даже не пренебрегает подсказать одному из них мошенничество, то самое мошенничество, которое плут Меланхтон приписал храброму Мюнцеру (рассказ о подхватывании ружейных пуль в рукав). Сами крестьяне вообще появляются только в пятом действии, как пленники победоносных рыцарей, бьющих их плетьми. В драме нет и намека на захватывающие, потрясающие картины героических и трагических сторон Крестьянской войны, если не считать того, что они упоминаются во многих речах о всевозможных вещах.

Преимущества драмы чисто-литературные. Эпизодические фигуры, которых имеется до полусотни, тщательно отделаны. Отдельное издание драмы, содержащее до двадцати печатных листов, представляет до известной степени учебный атлас, полный исторических портретов, прекрасно и искусно нарисованных и по большей части очень удачных. Их можно изучать на досуге и восторгаться ими. Но эти очаровательные тонкости не имеют никакого значения для сцены, тем более, что безжалостный красный карандаш режиссера, сокращая диалоги, заранее должен затушевывать их. Тогда остается только очень много разговоров вперемежку с бряцанием оружия, колокольным звоном и другими звуками. Этим легко объясняется, почему драма Гауптмана благополучно прошла через полицейскую цензуру. Бравому цензору представленный ему театральный экземпляр сильно, вероятно, напомнил Вильденбруха.

Впрочем, и драматический импрессарио Гауптмана, г-н Пауль Шлентгер, со своей стороны сделал все возможное, чтобы навести на ложный след. Он печатает в „Фоссовой Газете“ „Исторические сведения о Флориане Гейере“, которые могут причинить огорчение всякому знатоку эпохи реформации; он, кроме того, разъезжает по стране с открытием, что Гауптман во Флориане Гейере хотел изобразить героя в роде императорского герольда. В таком случае у восставших крестьян, по крайней мере, были бы основательные или неосновательные причины плохо относиться к своему предводителю

из дворян. Однако, сама драма ни в коем случае не заставляет нас допустить это, и мы питаем слишком большое уважение к гениальности и к трудам Гауптмана, чтобы приписать ему такое намерение. Эта догадка есть плод личной потребности г-на Пауля Шлентгера, уже и раньше давшей ему повод к удивительным скачкам мысли,—потребности разыгрывать роль революционера в эстетике, все же оставаясь в буржуазной прессе.

Однако, неудача „Флориана Гейера" должна быть очень поучительна для автора. Возрождение немецкой драмы не заключается в перевороте в драматической форме, или заключается в нем настолько, насколько этот переворот является средством, ведущим к цели. Пренебрежение отжившими драматическими формами представляет большой прогресс, если этим может и должно быть завоевано новое содержание драмы, но оно становится злом, если оно существует само по себе, если оно реалистическое изображение случайных внешних сторон ставит выше духовного отражения исторического процесса. Это горькая, незаслуженная ирония судьбы, что „Флориан Гейер" Гауптмана при всем своем натурализме на сцене сильно напоминает те крикливые рыцарские драмы, в которых с полным основанием можно видеть прообраз драматической неестественности.

„Потонувший колокол".

(Сказочная драма).

С современным искусством дело обстояло весьма печально. Мы охотно проникли бы в его великие тайны, последовали бы за ним в его возвышенных полетах духа, но при всей нашей отсталости это бесконечно трудно. И притом, наши почитатели искусства даже не стараются просветить нас на этот счет.

Недавно начавший выходить партийный ежемесячный журнал „Neuland" („Новая страна"), который „видит в подготовке рабочего класса к пониманию современного искусства именно с точки зрения классовой борьбы очень важную задачу, значение которой не следует слишком низко ценить", делает нам упрек по поводу наших скромных замечаний, недавно напечатанных нами в „Neue Zeit" об искусстве и пролетариате,—упрек в

том, что мы, „занимаясь произведениями ничтожного, отошедшего в прошлое, периода искусства, потеряли способность беспристрастно видеть своими собственными глазами". Этот упрек относится к нашему требованию, чтобы современное искусство, если оно действительно хочет быть беспартийным, описывало не только старый, отживающий мир, но и новый, возникающий, чтобы оно умело найти работающий, борющийся пролетариат, сумев неоднократно находить лумпен-пролетариат в публичных домах и кабаках. „Neuland" толкует это требование так, будто мы требовали „изображения на сцене людей будущего, вообще положительного изображения будущего", и от имени „модернистов" гордо отвергает это предположение. Прекрасно! Если мы в нашем „предубеждении" видим уже в течение тридцати лет жизнь и действия „нового мира", если мы в революционном рабочем движении девятнадцатого столетия видим величайшее явление всемирной истории и выставляем скромное требование, чтобы искусство, желающее быть современным или вообще великим искусством, из возвышающих мотивов не прошло мимо такого явления, тогда мы поражены неизлечимой слепотой, а классовая борьба только тогда окрепнет, когда обладающий классовым самосознанием пролетариат будет подготовлен к пониманию современного искусства, например, к пониманию сказочных драм Гергардта Гауптмана, новейшая драма которого „Потонувший колокол" в первый раз была поставлена в Немецком театре 6-го декабря 1897 года.

Эта сказочная драма вызывает величайший восторг наших друзей из „Neuland'a". Гергардт Гауптман занимается не „людьми будущего", даже не современными и прошлыми людьми Главные действующие лица пьесы: старая Виттихен—ведьма, Раутенделейн—эльбское существо, Никельман — стихийный дух, лесные духи: „лесной дух в виде фавна", „четыре эльфы" и группа карликов, лесных людей—женщин и мужчин.

„Действующие люди" имеют чисто-эпизодические роли, за исключением литейщика колоколов Генриха, который служит игрушкой этих небесных и подземных существ. В первом действии он очарован огнем, во втором действии Раутенделейн целует ему глаза и раскрывает ему таинственный мир, в третьем действии он командует всякими карликами в фантастической железной хижине, в четвертом к нему являются тени умерших

детей, в пятом—Виттихен дает ему околдовывающие напитки. Что бедняга после всех этих перипетий ложится и умирает в наказание за то, что, побуждаемый нечистой силой, оставил добрую жену и невинных детей, само собой понятно. „Моральный трактатец", любезный „Neuland"?

Драматическая критика этой драмы, конечно, невозможна. С тех пор, как некий Аристотель несколько тысяч лет назад, или, если держаться „современности", некий Лессинг сто лет назад писал о драматургии, стало эстетическим общим местом, что драма занимается не ангелами или дьяволами, а людьми, что „побудительные мотивы каждого решения, каждого изменения ничтожнейших мыслей и мнений, считаясь с раз принятым характером, должны быть точно взвешены", что „они никогда не должны давать больше, чем они могут дать по строжайшей истине", что, одним словом, драма, построенная на „моральных чудесах", является отвратительной карикатурой драмы. Даже такой закоренелый романтик, как Фуке, выпустил в 1811 году свою сказку „Ундина" не в виде драмы, а в виде эпоса. Но „Neuland" скажет нам, что Аристотель или Лессинг принадлежат к „ничтожному или прошедшему периоду искусства", и что это есть верх подлинной современности, когда Герхардт Гауптман появляется на сцене в старом и надетом на изнанку сюртуке Фуке. И мы опять-таки должны удовлетвориться этим.

Мы знаем, что благодаря этим замечаниям нас опять будут упрекать в невежестве. Нам скажут: „Поэтическое настроение, которым переполнено произведение, чарующая сила языка! Кто, если он не варвар, не поймет ее?" Конечно, этой точки зрения эстетического пустословия мы так же не понимаем, как она не понимает нас. В этом отношении мы друг для друга варвары. Мы откровенно сознаемся, что при самых благозвучных стихах, при всем треске, которым профессиональная рутина поэта, режиссера и артистов обставила „поэтическое настроение", мы смертельно скучали. Если бы не обязанность рецензента, заставлявшая нас высидеть до конца, мы убежали бы после первого действия на какое-нибудь рабочее собрание, где господствует современный дух. В самом деле, для этого рода драматического искусства мы думаем и чувствуем немножко слишком—современно. Более классически и сжато, чем могли бы сделать это мы сами, г. Пауль Шлент-

гер, драматический ментор Гауптмана, выражает нашу мысль о „Потонувшем колоколе“ в „Фоссовой Газете“: „Автор позаботился о слухе и зрении и совершенно не позаботился о сердце и уме. Нигде мы не чувствуем так давления событий, давления личностей, угнетенного состояния духа, в каком мы ушли из театра, как здесь, и оно опять возвращается, когда мы вспоминаем об этой пьесе“. Конечно, Шлентгер говорит не о сказочной драме Гауптмана, а о неуклюжем произведении г. фон-Вильденбруха. О пьесе Гауптмана Шлентгер поет, конечно, совершенно другую песню, и так как он лучше всего знает намерения автора, стоит принять это во внимание. Шлентгер говорит о „борьбе в душе“ автора „Ткачей“ и говорит, что „автору земного горя удалось произведение, которое может жить в высотах фантастических образов“. Таким образом, „Потонувший колокол“ является противоположностью „Ткачей“ От бедствия капитализма нет спасения у эльбских существ небесного или подземного мира на этой земле. В этом смысле и понял безошибочный классовый инстинкт богатой публики, посещающей первые представления, сказочную драму. Она имела колоссальный успех, который отчасти только, и то в самой малой степени, может-быть, следует приписать хорошо организованным клакерам.

Во всяком случае, если бы „Свободная сцена“ еще существовала, мы постарались бы там поставить пьесу Гауптмана. Если бы несколько тысяч современных рабочих могли видеть ее на сцене, то избегнута была бы навсегда опасность, которая пока, как видно, еще не исключена, именно та опасность, что в ряды классового, сознательного пролетариата проникнет, благодаря достойному уважения интересу к современным тенденциям в искусстве, такое упрощение искусства, ослабляющее влияние которого может сильно повредить пролетарской классовой борьбе.

„Михаэль Крамер“.

Своим новейшим произведением „Михаэль Крамер“, „драмой художника“, как оно озаглавлено, Гергардт Гауптман опять исправил то, чем он погрешил в своем водевиле Schluck und Jau“. И не потому, что эта драма, которая в первый раз была поставлена 21 декабря 1900 года в Немецком театре, в

каком-нибудь отношении является выдающимся произведением или может быть сравнена с лучшими произведениями Гауптмана, но это—добросовестный труд, на котором в его удачах и неудачах видна печать поэта, и которое не стало хуже от того, что оно в отличие от последних драм Гауптмана появилось на сцене без предварительных реклам. То, что служит к чести автора, честное желание автора подняться тем выше, чем ниже он пал, до известной степени стало таковым для его творчества.

Драматический конфликт взят из глубины души художественных натур: отца, обладающего крупным талантом, натуры серьезной, стойкой, сознающей свои обязанности, и сына—гения, но пропащего и ленивого человека. Все остальные характеры находятся на заднем плане и, во всяком случае, изображены без всякой претензии на организованность, и действия их довольно слабы и вялы. Драматический интерес всецело концентрируется в том, как справятся друг с другом этот отец и этот сын именно как художники, ибо именно это имел в виду автор, а не отжившее противоречие между ограниченными, крепкими отцами и гениальными, легкомысленными сыновьями.

Но именно то, что он хотел доказать, Гауптман не доказал. Ни в малейшей степени ответственность за это не лежит в самой природе вещей. Известно, как трудно поддается воплощению при свете лампы все, что называется „драмой художника", то-есть все те драматические произведения, в которых драматическим моментом является творчество художественных натур. Тогда очень много говорят о художественных вещах, но очень мало видят их. Трагизм превращается тогда в реторику, или же художник становится обыкновенным, дюжинным человеком. Перед нами уже не Рафаэль или Рембрандт, а Гинц или Кунц, надевший на себя маску Рафаэля или Рембрандта. Так в „Михаэле Крамере" в конечном счете остаются только ворчливый старик и легкомысленный малый. Мы должны поверить на слово автору, что один с железной энергией и чистою добросовестностью работает над портретом Христа, а другой набрасывает блестящие эскизы. Драматическое развитие происходит не по этой линии, как бы это должно быть в „драме художника".

Гауптман, кроме того, значительно усилил еще лежащую в самом существе трудность тем, что он изобразил молодого Кра-

мера слишком избалованным и ветренным субъектом. Поверить, что этот жалкий паяц является художественным гением, переходит границы художественного правдоподобия, обязательного для драматического писателя. Правда, молодой Крамер страдает от своей отталкивающей внешности. Будучи по наружности кретином, он становится им и духовно. Но этот расчет сделан, не считаясь с гением, которым он все же является. Человек, обладающий хотя бы одной искрой гениальности, хотя бы малейшим эстетическим вкусом, не может до такой степени стать „паяцем", употребляя берлинское выражение. Именно третье действие, в котором молодой Крамер дает подтрунивать над собой пьяным филистерам в кабаке, а затем от стыда и раскаяния бросается в воду, при первой постановке совершенно справедливо встретило очень холодный прием. Здесь невозможно себе представить, будто свершается трагическая судьба. Мы скорее видим здесь глупца, который позволяет пьяным филистерам подтрунивать над собой, а затем в ярости бежит от них с тем, чтобы завтра повторилось то же самое, как оно уже много раз повторялось.

Что мы должны были при этом чувствовать, мы узнаем только в четвертом и последнем действии, мы узнаем из оплакивания отцом умершего сына: „Что знали о нем эти пошляки, эти дубины в образе людей? О нем и обо мне, и о наших страданиях? Они довели его до смерти. Убит, как собака... Это они сделали, это я смело могу сказать". Речь плачущего отца мы также должны принять на слово. В первых трех действиях автор не сумел пластически изобразить „наши страдания", или же изобразил их так, что очевидным стало горе отца о неисправимом бесшабашном сыне, но не горе художника о трагической гибели художественного гения.

Если третье действие с его нехудожественными трактирными сценами страдает необыкновенной пошлостью, то четвертое действие, которое по существу представляет только монолог отца у гроба сына, страдает чрезвычайной напыщенностью. Нет недостатка в некоторых трогательных мотивах, но преобладает темное, мистическое, так-сказать, показное. „Все, что теперь лежит на его лице, было скрыто в нем. Все это я чувствовал, все это я знал, все это в нем было мне известно, и все же я не мог его поднять, это сокровище. И вот теперь

смерть подняла его, теперь все полно ясности вокруг него, она исходит от него, от его лица... Вообще становишься таким мелочным: всю жизнь я был его учителем. Я дурно обращался с мальчиком, и вот он перерос меня. Я, может-быть, задавил этот росток. Я, может-быть, заслонял ему солнце, но тогда он погиб бы в моей тени. Но он не признавал меня, и если страдал от отсутствия друга, то я не мог быть таким другом".

„Раскаяние? Я не знаю раскаяния. Но я стал таким ничтожным, я стал таким жалким в сравнении с ним. Я смотрю на этого юношу снизу вверх, точно он был моим старейшим предком!.. Где мы остановимся, куда мы стремимся? Почему мы иногда испускаем крики радости в неизвестное? Мы маленькие, покинутые в необъятном мире? Точно мы знали, куда все идет. Так ты ликовал! А что ты знал? Здесь нет земных празднеств! Это не небо попов! Это ни то, ни другое, но что же... (с поднятыми к небу руками) это, в конце-концов, такое?" Этой смиренной фразой заканчивается драма.

В четвертом действии она, очевидно, достигает наибольшей высоты. Очевидно, Гауптман в этом действии хотел дать самое лучшее и дать больше, чем он давал до сих пор. Он начинает мудрствовать там, где говорить просто, по-человечески, естественно могут только Шекспиры или Гете, но именно поэтому не он. Там, где драматург Гауптман начинает философствовать, он обыкновенно впадает в напыщенно-пошлый тон. Ему недостает определенного мировоззрения, характеризующего великого поэта. Значительные успехи, которыми он больше обязан своей энергии и своему прилежанию, чем полноте и силе своего первоначального дарования, делают понятным, почему он стремился к величайшим лаврам; но граница, отделяющая его от этих лавров, при его двенадцатой драме—„Михаэле Крамере" ни на волос не стала ближе, чем при первой драме.

„Бедный Генрих".

После полных и частичных неудач, постигших драматические произведения Гергардта Гауптмана последних лет, представленная 6 декабря 1902 года в первый раз в Немецком театре „драма из германских сказаний" „Бедный Генрих" [1])

[1]) Книга, богато иллюстрированная Генрихом Фогелером, вышла в издании Фишера в Берлине.

является снова шагом вперед. Правда, это даже не отдельный подход к высоте „Ткачей“ или „Бобровой шубы“, но во всяком случае это шаг вперед, который может снова вызвать почтительную симпатию к поэтическому творчеству Гауптмана.

Сюжет своей новой драмы он заимствовал не столько из „германских сказаний“, сколько из поэтического рассказа швабского писателя Гартмана фон-Дерауэ, который с своей стороны обработал латинский оригинал, несомненно, основывающийся на первобытных языческих представлениях. Это— история богатого рыцаря, безнадежно больного проказой, которая может быть излечена только кровью чистой девушки, добровольно пожертвовавшей собой. Юная дочь одного из его крестьян обрекает себя на эту жертву, не из сострадания или природной чувствительности, а в надежде, что ее самопожертвование послужит к спасению ее собственной души. Храбрый рыцарь сначала смеется над детской затеей, но чем ближе подходит смерть, тем сильнее разгорается в нем любовь к жизни: он принимает жертву девушки и едет с нею в Салерно к врачу, который может совершить чудо и исцелить ее кровью страдания рыцаря. Ребенок уже лежит на операционном столе, когда больного, подсматривающего в дверную щелку, пересиливает эта трогательная картина. Его сердце обращается к богу, так как он видит, как сердце этого ребенка добровольно отдается ему в смерти. Он смиряется и с готовностью примиряется теперь со своею болезнью, как с божьим предопределением. Он предупреждает смерть ребенка и возвращается вместе с нею домой, но она с своей стороны смертельно огорчена, что не обрела вечного блаженства. Но бог милосерд и дарует свою милость тем, кто перед ним смиряется. И он избавляет рыцаря от проказы, а маленькая служанка становится супругой своего господина, который благодаря ей не только спасся физически, но и переродился духовно.

Достаточно припомнить поэтический рассказ Гартмана фон-Дерауэ, хотя бы в этих самых общих чертах, чтобы с первого же взгляда увидать, как средневековая церковь приспособила здесь к своим религиозным верованиям и по-своему облагородила старую языческую и даже варварскую идею о целительной силе безжалостно пролитой девичьей крови. Девушка хочет добровольно принести себя в жертву,

чтобы попасть на небеса. Когда она уже лежит обнаженная на операционном столе в Салерно и врач оттачивает нож, чтобы зарезать ее, он ее настойчиво расспрашивает, не побудили ли ее к самопожертвованию угрозы господина или какие-нибудь другие принудительные меры, а не совершенно самостоятельное, свободное ее желание. С другой стороны, прокаженный рыцарь „бедный Генрих" вначале переносит свой жребий Иова отнюдь не с его терпением, но проклинает тот час, когда он родился, и смеется над трогательным упованием девушки на бога. Затем его охватывает трусливый страх смерти, и тогда он хочет безжалостно повлечь жертву на бойню, пока в последний момент бог не озаряет его сердце. И вот богатый рыцарь избавляется от своей проказы, и на его законном брачном ложе утихает тоска бедной девушки по небесному жениху, — легкая шутка, в которой церковная легенда высмеивает самое себя, поглотив в себя языческую сагу.

История бедного Генриха является ярким примером, как средневековая церковь умела использовать языческие предания, и романтические археологи швабской литературы также расхвалили поэтический рассказ Гартмана, как мастерское произведение. Наоборот, великий язычник Гете находил весьма неприличным гнусный сюжет этого произведения, а Гервинус спрашивал со своей современно буржуазной точки зрения: „Если теперь уже нам трудно понять это аскетическое христианство, даже с точки зрения религии, можем ли мы одобрять его с моральной точки зрения или восхищаться им с эстетической точки зрения?.. Что можно сказать, когда здесь самые странные свойства христианского правоверия и его чудодейственные влияния на человеческую душу становятся содержанием поэтических произведений, когда и без того так трудно постигаемая природа человека завешивается, здесь покровом фанатизма?.. Чудесное воспринимается с трудом, когда оно порождается вымышленными и непостижимыми силами, непризнаваемыми общими симпатиями всех людей. Я не хочу сказать, что сама по себе легенда должна быть раз навсегда отвергнута... Какое чисто-поэтическое действие может оказать легенда, это показали такие здравомыслящие люди, как Гете и Ганс Закс, но они как-раз впутывали своих сынов божиих и чудотворцев в

самые страшные злободневные истории и происшествия. Слишком глубокое уважение к сюжету вредило в средние века всякой поэзии". В этих заключениях Гервинус слишком строго судит о Гартмане фон-Дерауэ, от которого, разумеется, нельзя было требовать в двенадцатом веке, чтобы он видел свой сюжет в свете девятнадцатого столетия; но то, что Гервинус говорит, подходит к последней драме Гауптмана: „слишком глубокое уважение к сюжету" является главным недостатком этого произведения, которое в сущности представляет собой не что иное, как переложенный в диалогическую форму швабский рассказ.

Правда, литературная лейб-гвардия Гауптмана, которая отнюдь еще не вымерла, хотя по уважительным причинам больше уже не шумит так, как три года назад, отметила, что Гауптман подверг взятый им сюжет поэтической обработке и перенес центр тяжести психологического развития действия из души героини в душу героя, который в швабском эпосе играет лишь довольно пассивную роль. Но это верно лишь в отношении внешней стороны, поскольку Гауптман ставит на передний план действия прокаженного рыцаря, а не великодушную деву, которая со своим стремлением в царство небесное в современной драме должна была отступить на задний план, чтобы не превратить эту драму в религиозную мистерию о страстях господних. Но совершенно неверно, будто Гауптман каким бы то ни было образом изменил или даже углубил психологическое развитие рыцаря по сравнению с тем, как оно показано у Гартмана фон-Дерауэ. Страх и забота по поводу надвигающейся болезни в очень пространном изложении первых двух действий, нарастающее отчаяние в третьем действии, трусливый страх смерти в четвертом, прозрение и примирение в пятом,—все это шаг за шагом следует за фабулой швабского рассказа. Скорее можно сказать, что Гауптман притупил психологическое развитие. То, что Гартман, как верующий, наивно и прямодушно приписывает „Христу Спасителю", Гауптман напыщенно, фразисто и тривиально относит на счет какого-то божества. Приводим только один пример,—как бедный Генрих описывает в пятом действии тот момент, когда, согласно легенде, на него нисходит божественное прозрение;

Свершилось чудо вдруг,—я исцелился!
. . . Человек подобен телу без души,
Иль изваянью, иль образу кудесника,
Но не бога,—из глины иль даже
Из камня... иль из железа, покуда
Чистый, прямой и ровный поток
Божества не проложит себе путь
В таинственную оболочку,—это
Истинное чудо творенья, которое нас окружает,
И лишь тогда он оживает. Беспредельно
Простирается небесное из его груди,
И сияньем пробивая стены его тюрьмы,
Искупляя и превращая его и весь мир
В предвечную любовь.

Вряд ли можно серьезно утверждать, что это божество с таинственной оболочкой является психологически углубленной переработкой „Спасителя".

Самые события в Салерно остаются за кулисами. Благодаря этому и без того незначительная действенность пьесы почти сводится на-нет. На протяжении четырех длинных актов мы слушаем, как бедный Генрих, по мере развития своей болезни, горюет и жалуется, проклинает и неистовствует, раболепствует и стонет; в пятом действии он рассказывает о своем спасении и своем счастье:

. . . . . Какая
Гордость постигнуть веселье и господином
Быть радости! Глубины бездны покоятся
Под килем судна, на котором мы несемся,
И если пловец туда нырнул
И невредимый вернулся на поверхность,
То смех его, когда он вновь смеется,
Стоит груды золота.

Несколько других действующих лиц введены в драму, в сущности, лишь для того, чтобы по ходу действия выслушивать монологи Генриха. Сюда следует отнести и самое ма-

ленькую служанку Оттегебе, которая в своей экстатической, полуземной и полунебесной восторженности, разумеется, неспособна к драматическому развитию. Поэтому на сцене драма очень сильно утомляет, и заявления почитателей Гауптмана, что драму надо прочитать для того, чтобы вполне насладиться ее красотой, являются слабым утешением. Нет слов, некоторые детали могут здесь доставить известное наслаждение, но и читатель в конце-концов закроет книгу без истинного удовлетворения. Богатства мысли произведение Гауптмана не представляет, и еще менее отличается оно философской широтой поэтического взгляда. Также и в стихе Гауптмана отражаются лишь неудачные попытки подняться на высоту шекспировского.

Кто мог бы определенно сказать, можно ли вообще легенду о бедном Генрихе пропитать духом современности? Только поэтический гений мог бы на деле ответить на этот вопрос. Таким гением Гауптман не является и никогда им не будет. Ему не по силам воспроизвести средневековую легенду хотя бы и в духе ее времени, или же использовать ее для освещения какой-нибудь современной проблемы. Он смешивает церковную мистику, которая в свое время все же была настоящим вином, опьянявшим весь мир, с довольно пошлой водой просветительства. Сколько-нибудь строгой критики с точки зрения эстетического вкуса эта драма не выдерживает ни на сцене, ни в чтении.

Но в каждом явлении этой драмы можно видеть, что Гауптман честно и старательно стремился к возвышенной цели, и это обеспечивает „Бедному Генриху“ известную долю сочувственного уважения, которого за последние годы произведения Гауптмана не могли вызвать.

„А Пиппа танцует“.

(„Сказка стеклянного завода“).

„Не стоит отвлекаться в эту отвлеченную чепуху, в эту символическую чертовщину, в этот пустой, надутый мешок сказок“. В таком тоне обыкновенно говорит большая часть критиков повседневной прессы о „Сказке стеклянного завода“ в четырех действиях, которую Гергардт Гауптман изысканно-манерно

назвал: „А Пиппа танцует“ и 19 января в первый раз поставил в театре Лессинга. Критики на этот раз совершенно правы, и мы охотно согласились бы еще раз подписать их вполне заслуженный приговор, если бы мы не хотели высказаться против несправедливости, которую они все же проявляют по отношению к поэту.

Героиня „Сказки стеклянного завода“—танцующая Пиппа, дочь итальянского техника-стекольщика, работающего на стеклянном заводе в Исполиновых горах (Riesengebirge). Драма начинается в горном кабаке. В то время, как отец Пиппы играет в карты с парой мастеров со стеклянного завода и всячески старается их обмануть, Пиппа своими танцами очаровывает сразу троих: директора стеклянного завода, выдувальщика стекла Хуна, одичавшего лесного человека, и странствующего ремесленного подмастерья Михеля, который около полуночи приходит в кабак. Между тем обнаруживается плутовство отца Пиппы. Он пытается бежать, но обманутые настигают его и опрокидывают на землю. Его крики о помощи заставляют всех оставить кабак, вплоть до Пиппы и Хуна. Этим моментом пользуется лесной человек, чтобы схватить нежную девушку и потащить ее в свою развалившуюся хижину.

Во втором действии начинаются вышесказанные чары. Пиппе страшно в мрачном жилище чудовища, обращающегося с ней с жуткой нежностью. Но вскоре приходит Михель, стучится в дверь, просит глоток горячего кофе и место у огня. В „сильной ярости“ старый Хун выбегает с „тяжелой дубиной“, но ограничивается тем, что время-от-времени загадочно говорит: „юмалай“, в то время как Михель весело входит в дом и после различных непонятных разговоров с Пиппой решается отправиться с ней на ее родину, в Венецию.

Два последних действия происходят без перерыва в горной хижине, в которой—по театральной афише—живет „таинственная личность“ Ванн. Комната его наполнена всевозможными редкостями, главным образом старинными моделями кораблей, свисающими с потока. Самому Ванну „девяносто или более лет, но кажется, будто годы только увеличили его силу, красоту и молодость“. Является директор стеклянного завода. Ванн должен ему открыть, где скрывается Пиппа. Чарами Ванн тотчас же приводит ее сюда, при чем она умоляет о по-

мощи, так как ее Михель застрял в снегу. Ванн и директор спасают его, и директор, излечившийся от своей страсти, исчезает со сцены. Но зато Ванн очарован Пиппой и благородно превозмогает себя в следующем монологе:

В мою зимнюю хижину ворвалось очарованье.
Златокудрая, она, как разбойник, проломила
Ледяной покров моей мудрости. Я дал ей приют
От всего сердца, полного коварства.
Кто этот юноша, который хочет обладать этим ребенком
Божественным, который направляет мои корабли?—
Они скрипят, трещат, тихо качаются,
Эти старые остовы, висящие, как в антикварной лавке!
Но почему же сажаю я этого Михеля в мой корабль?
Я не выезжаю сам со всем своим флотом,
Чтобы опять с торжеством подчинить себе
Покинутые небеса, с ней, как с галионом, впереди.
Но лед у меня на голове, лед в моей крови.
Ты таешь от былого дыхания счастья.
Ты, святое дыхание, не зажигай в моей груди
Пожара желаний и диких страстей,
Чтобы я, подобно Сатурну, не проглотил собственных детей!
Спите! Я охраняю ваш сон, и сохраняю вам то, что преходяще.
Промелькните мимо, как картины,
Пока моя душа не превратилась только в невидимый,
Но чистый элемент.
Превратитесь в прах вы, остовы, я не стремлюсь
Уже больше в далекие края.

Более того: когда появляется старый Хун в поисках Пиппы, Ванн в борьбе опрокидывает дикого первобытного человека.

Так должно быть, дикий великан!
Больной, сильный, дикий зверь, — пропади! Добычи хищных животных
Эта засыпанная снегом божья хижина не прячет.

Стоны связанного пробуждают даже чувство сострадания у Михеля и Пиппы, но Ванн запрещает им помочь старику:

„Здесь нет пощады. Здесь бушует добела накаленный ветер. Смерчи здесь заглушают крики боли. Слепо и безжалостно вырывают они их из безмолвной от ужаса души". Наоборот, Михель должен выйти и призвать смерть. Но Михель уклоняется от этого, и Ванн сам идет. В его отсутствие Хун требует, чтобы Пиппа протанцовала один танец. Михель играет, а Пиппа танцует все более дико и вакхически, Хун же в бешенстве отбивает кулаками ритм танца. После этого Пиппа и Хун умирают, а Михель ослепший один плетется по дороге в Венецию.

Понятно, почему большая часть критиков вообще отказалась от мысли внести мысль в эту бессмыслицу. Но те немногие, которые предприняли эту трудную задачу, даже не заслужили благодарности поэта. Не успели еще их остроумные и глубокомысленные указания увидеть свет, как Гауптман их отверг целиком. Сам он раскрыл некоторым интервьюерам уголок своей поэтической души и объяснил, что в его героине Пиппе он изобразил красоту; обо всем остальном он прямо сказал, что собственно он под этим ничего не подразумевал; это просто фантастические видения.

Но довольно о ничтожной пьесе самой, так как даже повседневная критическая печать уже с достаточной резкостью заклеймила эстетическую фривольность Гауптмана. Однако, критика эта уже слишком несправедлива, когда говорит о его „ужасном падении" и не может понять заката этого человека, которому едва ли больше сорока лет. О таком закате и упадке, по нашему мнению, могут говорить лишь те, которые видели в Гауптмане второго Гете или Шекспира, выдающегося гения и мирового поэта. Они бьют теперь своего идола, потому что он не оправдал возлагавшихся ими на него надежд.

Гауптман уже потому не принадлежит к числу великих поэтов, что у него чрезвычайно гибкий поэтический талант. Он всегда должен опираться на больший и более сильный талант, чтобы быть уверенным в себе. „Образцы" его драм уже в достаточной мере указаны. Его сила всегда заключалась в тонкой работе в малом масштабе, и для него было счастливой случайностью, что он встретил Арно Гольца, который толкнул его в область натурализма, в ограниченную область, но именно

по тому самому подходящую для Гауптмана. В этой области он создал то, что останется в немецкой литературе,—„Бобровую шубу“ и в особенности „Ткачей“, его лучшее произведение. Но как в „Ткачах“ щедро проявился весь талант Гауптмана, так же непосредственно после этого во „Флориане Гейере“ мы с неумолимой жестокостью видим границы этого таланта. Пред крупными историческими и философскими вопросами Гауптман совершенно пассует. Здесь он никогда не был выше посредственности, как совершенно правильно выразился один буржуазный критик.

Гауптман уже потому не гениальный поэт, что у него совершенно отсутствует бессознательно верное творчество гения. Он уже в самом начале роковым образом ошибся относительно границ и формы своего дарования, как показывает его тривиально напыщенный „Удел прометидов“. Только чужое влияние направило его на верный путь, но и там опять ввело его в заблуждение. Как встреча с Гольцем была величайшим счастьем его жизни, так его величайшим несчастьем было то, что он попал в руки Брамса и вообще школы Шерера. Не оспаривая литературных и эстетических заслуг этой школы, мы должны сказать, что она с самого начала была чужда революционным тенденциям времени и менее всего могла дать поэту то, чего не было у нее самой, но в чем он больше всего нуждался, а именно исторического и философского образования. Она, наоборот, сделала его образцовым поэтом своего времени со всею трогательною деловитостью присяжной школы. Но для таких поэтических натур, как Гауптман, для поэтических натур, для которых беспристрастная самокритика должна была бы быть непременным условием всякой удачи, это—злейший яд. Так развилось в Гауптмане самомнение, которое вело его от одной неудачи к другой и, наконец, привело его к тому, что в „Сказке стеклянного завода“ он дал такую чушь, которая начинает раскрывать глаза самым усердным его почитателям.

Если бы неудачному произведению удалось открыть глаза самому автору его, то не пришлось бы говорить об „ужасном падении“ Гауптмана. Тот, кто двадцать лет назад прочел его „Удел прометидов“, эти невероятные тривиальности, выраженные напыщенными фразами, тот никогда не предсказал

бы этому поэту блестящего будущего. Тем не менее, после этого Гауптман написал „Ткачей“ и „Бобровую шубу“. Но „Сказка стеклянного завода“ не хуже „Удела прометидов“. Здесь виден не упадок, а лишь тот факт, что Гауптман становится неудобочитаемым, когда он начинает философствовать. Но этим еще не сказано, что в той области, в которой он действительно обладает художественным талантом, он не может создать еще чего нибудь прекрасного.

Дело сводится к тому, может ли Гауптман освободиться от слепой самоуверенности, развившейся у него по собственной глупости и чужой вине. Но судить об этом—не дело критика.

Горький.

„На дне".

„Малый театр", который за короткое время из второстепенного учреждения выработался в один из первоклассных здешних театров, завоевал 23 января величайший и наиболее заслуженный в текущем сезоне успех пьесой Максима Горького „Ночлежка", драмой в четырех действиях. Сам писатель называет свое произведение „На дне". Очень хорошо переведенная на немецкий язык Августом Шольцем, она издана великолепно иллюстрированной книгой в Мюнхене издательством северной и славянской литературы д-ра И. Мархлевского и К-о.

„Ночлежка" является творением истинного и великого поэта. Как и в рассказах Горького, действие здесь происходит в мире „бывших людей", среди российского люмпен-пролетариата, в яме, в которую каплями стекают порок и преступление подобно тому, как каплет грязь по стенам ночлежки. Горький фактически дает только ряд сцен из жизни этих отверженцев, без всякого драматического нарастания действия, даже без всякой внутренней связи. Убийство в третьем действии, создающее в известной степени впечатление кульминационного пункта в пьесе, является всего лишь обыденным эпизодом в жизни этих вертепов. Точно так же и все многочисленные фигуры драмы являются обыденными типами: жадный хозяин ночлежки, умеющий выколачивать прибыль из глубочайшего горя, его порочная жена, ее дядя, продажный полицейский, далее, гости подвала преступников—вор, игрок, пьяница, сутенер, проститутка,—все это вполне подходило бы для любого лубочного романа.

Только одна фигура выделяется светлыми тонами на этом

тусклом фоне: это—седой странник Лука, появляющийся в конце первого действия и исчезающий с окончанием третьего действия. Отнюдь не идеальный человек, простой бродяга, не надоедливый моралист, но нечто в роде философа, умеющий в лишенном человеческого образа человеке найти еще остатки человека, умеющий еще утешить умирающего и отчаивающегося хотя бы добродушной ложью, он является как бы центром, вокруг которого сменяются в своей пестроте эти „сцены дна". Правда, в нем есть нечто дидактическое, но, несомненно, не в большей мере, чем в тех русских чудаках, которых мы знаем по произведениям Толстого. Было бы совершенно ошибочно сравнивать его с резонером французских или немецких философских пьес. К тому же русский дух в драме в высшей степени натурален. Им проникнуты каждая фигура в пьесе до кончика ногтей и каждая сцена до последнего слова. С гениальной точностью творческого гения Горький воссоздает этот чуждый мир так, что нам кажется, что мы можем ощупать его руками.

По этой причине в его драме совершенно отсутствует тот неприятный привкус, который так часто отталкивает от изображения нищеты у немецких или французских поэтов даже не только мещан, не желающих, чтобы нарушали их покой. Там, где в низах происходит самостоятельное движение, где давно уже ведется революционная борьба против общественного строя, неизбежным следствием которого являются пороки и преступления люмпен-пролетариата, там было бы односторонностью и с художественной точки зрения неправдоподобным, поскольку искусство должно быть микрокосмом действительного мира, изображать одно только страдание, не изображая вместе с тем и надежды, возникающей из страдания. Но иное дело в России, где над народными массами тяготеет тупой, еще не разбитый гнет, где революционная борьба еще не может открыто развернуть свое знамя, где постоянно питаемая втуне надежда у натур более созерцательных, чем действенных, перерождается в усталое смирение. Здесь многочисленны такие люди, как Лука с его кроткой, патриархальной, немного беспомощной и идущей ощупью мудростью, и здесь талантливый поэт выполняет свое высшее предназначение, когда он облагораживает своей сострадательной добротой

и возводит на высоты искусства тот безотрадный мир, который доступен только его взору.

В драме Горького нельзя найти ни одной сентиментальной или жалкой фразы, но все образы его отверженных являются одушевленными, как если бы на них упали капли крови его сердца. Сначала читатель или зритель драмы теряется в этих многочисленных фигурах, но в дальнейшем они выступают все яснее и рельефнее, пока каждый из них не становится перед нами живым существом, грязным, нравственно падшим, порочным, но все же человеческим существом, чьей действительной виной является только его участь, которую не он себе уготовил. Какое потрясающее впечатление производит безнадежный пьяница-актер, который, заплетаясь, может еще хвастать заявлением врача о том, что его организм отравлен алкоголем, и который все же жадно хватается за последний обманчивый проблеск надежды, чтобы еще раз пожить своим искусством, и затем после того, как эта надежда быстро угасла, кончает свои ужасные расчеты с жизнью! Умирающая женщина, которая после существования, полного страшных мучений, призывает смерть и получает от странника Луки обещание, что господь возьмет ее в рай, говорит с последним вздохом: „Я все-таки хотела бы еще... немножко пожить... совсем немножко... Если там нет мучений... я бы могла еще немного потерпеть здесь". Такими тончайшими психологическими штрихами драма Горького чрезвычайно богата, и трудно выделить такие отдельные штрихи из их почти неисчерпаемого множества. Следует все же напомнить о мастерской сцене в четвертом действии, где даже у сутенера, который вообще изображен во всей ужасной низости своего ремесла, обнаруживается, что его жребий является человеческим жребием.

Говорят, что Ибсен однажды сказал, что страшно трудно держать в памяти все поступки тех восьми или сколько там персонажей, которые движут все драматическое действие. С этой точки зрения Горький, несомненно, обладает безусловным даром драматического писателя, и его „Ночлежка" выдерживает самое строгое драматическое испытание, поскольку она именно на сцене только и оживает. Но именно поэтому вполне правы критики „Ночлежки", когда они почти все без исключения утверждают, что центр тяжести поэтического дарования

Горького лежит в области эпоса, а не драмы. Врожденный драматург безусловно так не пренебрег бы не только правилами Аристотеля, но и всеми законами драматического творчества, как это сделал Горький в своем „На дне". По сравнению с этими сценами „Ткачи" Гауптмана являются пьесой, полной напряженного драматического действия. Если „Ночлежку" вообще считать за драму, то это самая последовательная драма настроения, какой до настоящего времени еще не было, и которая вряд ли еще может быть превзойдена. По странному совпадению произведению Горького приходится разделять литературные лавры текущего берлинского театрального сезона с „Монной Ванной" Метерлинка и „Бедным Генрихом" Гауптмана. Своею драмой Гауптман уже не в первый раз возвращается к „старым прекрасным традициям сцены", как выражаются его почитатели; то же можно сказать и о Метерлинке с его „Монной Ванной". Этот поэт сбросил с себя тогу таинственного мистика даже с несколько неприятной быстротой, допустив на одном из тех банальных торжественных обедов, которыми буржуазия чествует своих великих людей, чтобы за него провозгласил тост бравый сочинитель Зудерман, и дав в своем ответе милые реплики по поводу ура-патриотических речей рейхсканцлера. В полную противоположность направлению Гауптмана и Метерлинка Горький представляет бездейственную драму настроения в строжайшей ее последовательности, и поскольку его „Ночлежка" по своему поэтическому содержанию стоит значительно выше „Монны Ванны" и „Бедного Генриха", может казаться, что Горький остается более верным знамени современной поэзии, чем Гауптман и Метерлинк.

Но, по моему мнению, не все то—золото, что блестит. Хотя теперь и вошло в моду смотреть на Лессинга сверху вниз, как на старого, дельного, но давно уже отставшего учителя, все-таки в его эстетике еще найдутся некоторые крупицы золота, которыми нынешним Аристархам стоило бы украсить себя. Так, он очень хорошо отметил противоположные полюсы вопроса о том, насколько широко следует проводить границы драматического искусства, указав, с одной стороны, что гению нипочем никакие правила, а с другой—что он бы уже покончил с уважением к Аристотелю, если бы только мог покончить с его доводами. Драма есть действие. Против этой по-

сылки не может быть никакого спора. Поэтому драма настроения с эстетической точки зрения может иметь право на существование и может явиться утонченным и углубленным видом драматического искусства. Она является таким же шагом вперед, какой мы по аналогии можем наблюдать в научной области. Перед проницательным взглядом исторической критики исчезают герои, в груди которых отражаются коллизии жизни народов, исчезают основные государственные действия, которыми как-будто заканчиваются великие периоды истории. Зато мы наблюдаем, как исторический процесс отражается в непрерывном, незаметном ходе самих вещей. Но как в историческом исследовании никогда нельзя забывать, что в конечном счете люди сами делают свою историю, так и драматическое искусство не может заключаться в одном лишь изображении состояний: оно нуждается в действии, которое является его существом.

Это говорится не для того, чтобы сквозь очки учителя выискивать пятна на гениальном даровании Горького. Напротив, и в этом отношении ему послужит на пользу то, что уже было сказано о недостатке исторического действия у „низов" русского народа. Важно было только объяснить то парадоксальное обстоятельство, что, несмотря на свои несравненные красоты и на то, что она только на сцене выявляется во всей своей силе, драма Горького в сценическом исполнении наконец начинает утомлять. То, что берлинские посетители премьер создали шумный успех „Ночлежке" при ее первом представлении, может примирить со многими грехами этих посетителей, но на третьем представлении этот интерес со стороны зрителей уже значительно охладел, и турнэ с этой драмой по провинциальным театрам, при всей его желательности, встречает почти непреодолимые препятствия. В „Малом театре" большинство ролей или во всяком случае многие из них исполнялись первоклассными артистическими силами, которые взялись за стоявшую перед ними художественную задачу с усердием и пониманием, достойными всяческой похвалы, но отнюдь нельзя ручаться, что „Ночлежка" сможет еще иметь успех с исполнителями если и не плохими, то хотя бы только сносными.

Об этом приходится тем более сожалеть, что было бы желательно, чтобы именно немецкие рабочие могли посмотреть это удивительное произведение.

НАТУРАЛИЗМ И НЕОРОМАНТИЗМ

Натурализм и неоромантизм.

В журнале „Литературное Эхо“ некий господин Курт Вальтер Гольдшмидт из Шарлоттенбурга прорицает о натурализме и неоромантизме. Факт до известной степени скачкообразной смены самого радикального натурализма таким же односторонним и предъявляющим диктаторские притязания неоромантизмом служит для него убедительным доказательством того, как быстро меняется литературная мода в наше время, и как опасно близко мы придвинулись к тому культурному и эстетическому вандализму, который сегодня сжигает то, чему вчера еще поклонялся.

С этим еще можно согласиться. Но после этого Курт Вальтер Гольдшмидт переходит „к выяснению зависимости между литературным спросом и предложением не в грубом смысле бездушных и лишенных всякого эстетического чутья экономистов (унаследовавших от гениальности мыслителя—Маркса только его пустой хозяйственно-теоретический фанатизм), а в более тонком и сверхэкономическом смысле“. При этом на протяжении шести столбцов убористой печати не получается ничего, кроме путаницы, в которой сам автор, может-быть, и разобрался, но вряд ли разберется кто-нибудь из его читателей. Автор, наконец, „чует“, что новейшее развитие фактически устремилось по пути к „новому классицизму“, но и этот путь ведет не мимо романтики, а через нее, а предвидимый нами неоклассицизм будущего тем пышнее расцветет, чем больше он воспримет в себя от утонченности, усложненности и богатства романтики, чем больше он переработает это наследство и разовьет его в самостоятельные могучие формы, о которых

мы в настоящее время только можем мечтать. Тут остается только сказать вместе с Лассалем: „Бам, бим! Бим, бам!“

Что нам кажется достаточно примечательным в этой статье, чтобы обратить на нее внимание,—это честное отчаяние автора по поводу эстетического банкротства как натурализма, так и неоромантизма. Как бы то ни было, наш автор все же делает шаг вперед в сравнении с обычной болтовней буржуазных литературных газет, которые потеряли всякий критический масштаб, и суждения которых о натурализме и неоромантизме определяются случайными обстоятельствами и настроением отдельного критика. Господин Гольдшмидт, по крайней мере, видит, что литературное творчество буржуазного общества находится в упадке, и поскольку он клеймит манерничанье и моду, проникшие в это творчество, он находит вполне меткие слова. Но автор терпит полное фиаско, как только он пытается исследовать причины этого развития.

В противовес плоскому смыслу бездушных и лишенных всякого эстетического чутья политико-экономов он находит „тонкое и сверхэкономическое“ объяснение: публика требует больше всего нового, острых ощущений, невиданных и неслыханных возбуждающих средств, и вот мы видим по всей линии, как мозги поэтов ревностно стараются выдумать это новое, предложить нечто небывалое, обследовать весь круг и даже наименее аппетитные углы человечества, чтобы удовлетворить избалованный вкус публики наиболее тонкими блюдами. Опять-таки очень хорошо и сильно сказано, но почему именно „публика“ „требует“ этого? Почему она не „требует“ другого? И если решает дело „воля“ публики, то как может возникнуть неоклассицизм, которого „публика“, по собственному и вполне правдоподобному утверждению господина Гольдшмидта, повидимому, не „желает“?

Ссылка на „волю“ публики есть только отсрочка вопроса, а не решение его. Эта воля не падает с неба, а имеет свои земные корни, относительно которых можно, конечно, опасаться, что они имеют „политико-экономическую“ природу. Духовные потребности крупно-капиталистического общества, для которого творят современные поэты, именно совершенно отличны от духовных потребностей мелкобуржуазного общества, для которого творили Лессинг, Гете и Шиллер. Это могут,

наконец, понять не только „бездушные и лишенные всякого эстетического чутья“ люди. Условия крупно-капиталистического способа производства и создали ту „волю публики“, которую Курт Вальтер Гольдшмидт так красноречиво порицает.

Могут ли поэты сопротивляться этой „воле“? Без сомнения, если только они в состоянии эмансипировать себя от жизненных условий капиталистического общества. Натурализм и был попыткой такой эмансипации. Имя, которым он себя окрестил, само по себе говорит очень мало или ничего. Везде, где в истории литературы мир идей развивающегося класса сталкивается с миром идей отмирающего класса, первый обыкновенно идет в атаку против последнего с боевым кличем природы и истины. Да это и вполне понятно. Ибо отмирающий класс тем трусливее цепляется за окоченевшие формы, чем больше из них выхолощена всякая внутренняя жизнь, а развивающийся класс тем неистовее рвет всякие преграды, чем неудержимее в нем жажда и сила жизни. Жизненные возможности и жизненные стремления такого развивающегося класса выступают для него в форме природы и истины. Другого масштаба для этих понятий в области литературно-эстетической не существует, никогда не существовало и не будет существовать.

Если мы будем мерить этим масштабом натурализм, как он выступил в немецкой литературе двадцать с чем-то лет тому назад, то придется сказать, что его заслугой было то, что он пытался эмансипироваться от жизненных условий капиталистического общества, а его несчастьем—то, что он остался при этом на полдороге. Он видел в господствующем общественном распаде только несчастье сегодняшнего дня, а не надежду на будущее. Никто не требовал от него, чтобы он танцовал по дудке „бездушных и лишенных всякого эстетического чутья“ политико-экономов, но именно, если он не хотел плыть по фарватеру какой-нибудь партии, он должен был изображать не только умирающий мир, но и нарождающийся. От этого он отказался в силу исповедуемого им действительно „бездушного и чуждого искусству“ принципа, что искусство не может быть ничем иным, как рабской копией случайной действительности, что всякий самостоятельный штрих, прибавленный фантазией художника, всякая художественная „выдумка“ и композиция должны быть отвергнуты. Этим он сам подписал себе, как ху-

дожественному направлению смертный приговор, и его расцвет в течение немногих лет сменился упадком.

Легитимным наследником натурализма, однако, стал неоромантизм. Так как натурализм не мог и не хотел мириться с капиталистической действительностью, но также не мог и не хотел сделать решительный шаг за ее пределы, то ему оставалось только искать убежище в мире грез, давшем ему воображаемую свободу и одновременно возможность удовлетворить всем капризам слабонервной пресыщенной публики. Совершенно правильно,—и тут Курт Вальтер Гольдшмидт обнаруживает безошибочное „чутье“,—что этот новый романтизм по своей художественной ценности значительно ниже старого романтизма, в котором как-никак отразился великий исторический мировой сдвиг. Исторически неоромантизм означает только бессильное „дрыганье“ искусства и литературы в удушающих объятиях капитализма, и в последнем счете, конечно, „воля“ капиталистической публики диктует неоромантизму его законы.

Эмансипироваться от этой „воли“ неоромантизм может только, эмансипируясь от капиталистического общества, которое является, как бы это ни огорчало всех эстетов, „политико-экономическим“ фактом; и чистейшей иллюзией было бы думать, что на каком-нибудь ином пути искусство и литература могут когда-нибудь дождаться новой классической эпохи.

Всякий основательный анализ современного натурализма ведет назад к феодальной романтике. Это испытали Бартельс и Вернер в своих работах, как и я в этих исследованиях. В эту сторону вынужден отклониться и честный энтузиазм Штейгера.

Как умный полководец, он заранее пытается обеспечить себе путь к отступлению, утверждая, что столь часто поносимая романтика тоже, ведь, имела свои большие эстетические заслуги. Я не только согласен с этим, но признаю также, что реабилитация романтики была бы в известном смысле чрезвычайно полезным делом. Обратное воздействие феодального Востока на буржуазный Запад было великим историческим движением, с которым нельзя разделаться при помощи некоторых трафаретов. Но чем объясняется то обстоятельство, что романтика находится в таком глубоком пренебрежении? Чем объясняется установившееся обыкновение, или скажем: скверное

обыкновение, отделываться от нее несколькими презрительными фразами? Это объясняется просто тем, что, — если говорить об одной Германии,—начиная с середины двадцатых годов, все лучшие умы вели самую страстную, самую беспощадную борьбу против романтики, и что этой борьбе мы обязаны всеми историческими успехами умственной жизни Германии.

Подобно тому, как феодальный романтизм имел свое историческое оправдание, точно так же это оправдание имеет и буржуазный натурализм. Не об этом идет у меня спор со Штейгером, а только о том, в какой исторической перспективе приходится рассматривать натурализм. Когда говорят: современный натурализм ознаменовал собой новый подъем буржуазной литературы, ее решительный выход из той трясины, в которую эта литература была погружена в течение семидесятых годов, то говорят голую правду. Гауптман и Гольц—художники несравненно более высокого калибра, чем были Линдау и Вихерт, точно так же, как некогда Шлегель и Тик стояли несравненно выше, чем Коцебу и Николаи. Отрицать это может только человек, лишенный всякого вкуса. Совсем иначе обстоит дело, когда современный натурализм провозглашает себя новым универсальным принципом искусства, когда он нашу классическую литературу объявляет старым хламом и с презрительным состраданием судит о Шиллере и Лессинге. Тут необходимо выступить против него не ради классической литературы, не ради Шиллера и Лессинга, которые так же весело перенесут эти удары, как они перенесли удары романтиков, а ради самой истины, чтобы во-время предотвратить возможную эстетическую путаницу, особенно нежелательную, поскольку она могла бы проникнуть в среду трудящихся классов.

О тех комических родителях, которых Шлентгер выдумывает для современного натурализма,—„реальная политика Бисмарка“ и бог весть что еще другое,—распространяться не приходится. Для того, кто действительно знаком с историческим развитием последних десятилетий, происхождение натурализма достаточно ясно. Можно было думать, что в великой катастрофе семидесятых годов вместе с экономической силой немецкой буржуазии потерпела крушение и ее духовная сила. В ту эпоху, когда такой человек, как Линдау, играл роль литературного султана германской имперской столицы, а в берлинских театрах выво-

дился на сцену в разнообразнейших, но всегда одинаково варварски-безвкусных формах исключительно рыцарь-грабитель,— в ту эпоху казалось, что пробил последний час буржуазной литературы. Но великая всемирно-историческая эпоха никогда не умирает так быстро, как на это обыкновенно надеются ее наследники, и как они в интересах наиболее энергичной борьбы против нее, может-быть, и должны надеяться. Именно ожесточенность нападения заставляет умирающую эпоху собрать еще раз все свои силы для сопротивления.

Когда Шиллер писал свои письма об эстетическом воспитании человека, он и не предвидел, что феодально-абсолютистское „естественное государство", которому он предсказывал близкую гибель, еще будет праздновать свое радостное возрождение. Точно так же оказалось, что и процесс крушения капитализма совершается далеко не так стремительно, как это верилось упорному в мужестве борьбы революционному пролетариату в семидесятых годах и позже. Этот факт сам по себе неопровержим, хотя глупо было бы умозаключать из него, что медленное разложение не есть уже вообще разложение.

В восьмидесятых годах буржуазное общество набралось до известной степени свежих сил экономически и соответственно этому и духовно. Новая жизнь пробудилась в самых разнообразных областях научной литературы. В экономической литературе появился ряд трудов, относительно острым и глубоким анализом проникших в механизм современного общества. В изящной литературе появился натурализм. Неудержимо отмирающее общество собрало все свои силы, чтобы отстоять свое существование, и это был, несомненно, самый крупный запас сил, который оно вообще могло еще собрать, несравненно более крупный, чем тот, который оно в эпоху своего безмятежного существования вообще считало нужным пустить в действие, но далеко не такой крупный, чтобы оно могло еще предотвратить то, что по железным законам истории является неотвратимым. Тут коренится внутреннее родство буржуазного натурализма с феодальным романтизмом, занимавшим в процессе разложения феодального общества то же положение. Тут кроется основание, почему эти оба периода литературы при всем внешнем несходстве все же обнаруживают одинаковую природу, которая, чем дальше, тем больше отражается и во внешних чер-

тах, как это рядом с другими фактами показал в последнее время факт преобладания драм-сказок.

С точки зрения такого исторического понимания вполне возможна правильная оценка как сильных, так и слабых сторон современного натурализма. С этой точки зрения вполне понятно, почему натурализм обладает таким неимоверно узким горизонтом, ибо его кораблю нехватает компаса, руля и ветрила, чтобы плыть по широкому морю истории. С этой точки зрения также понятно, почему натурализм так цепляется за рабское подражание природе, ибо он становится беспомощным по отношению к каждой общественной проблеме. Да, даже его пристрастие к отвратительным и безобразным, низким и мерзким отбросам буржуазного общества можно понять как протест, который он в темном порыве бросает в лицо безыдейному кичащемуся своим богатством классу, этому смертельному врагу всякого истинного искусства. Все это можно исторически оценить. Но необходимо протестовать, когда те жалкие условия жизни, при которых в капиталистическом обществе искусство вообще еще может существовать, прославляются как условия возможности еще небывалого расцвета искусства, когда индифферентизм к великим вопросам культурно-исторического прогресса восхваляется, как необходимая предпосылка „чистого искусства", когда плоское подражание природе, отвергаемое всяким великим творческим художником, возвещается как мирообразующий принцип культуры, когда пролетариям бросается упрек в эстетическом невежестве за то, что они в искусстве хотят видеть не грязь и прах, а, по меткому выражению Шлайкера, „праздничный блеск свечей", что вполне соответствует естественному, т.-е. исторически данному, настроению класса, уверенного в своей победе и радостно идущего навстречу своему будущему.

Правда, в современном натурализме констатируют также и социалистическую черту, однако, то, что в этом утверждении верно, подтверждает только его внутреннее родство с романтизмом. Историкам литературы — идеалистам пришлось уже немного поломать голову над тем странным явлением, что романтики были средневеково-реакционны и все же до известной степени свободомыслящи. С историко-материалистической же точки зрения ясно, так-сказать, само собой, что феодально-

романтическая школа поэтов в первых десятилетиях девятнадцатого века не могла существовать без значительной примеси буржуазной культуры. Это уже потому являлось безусловной необходимостью, что феодальный мир под ударами буржуазии мобилизовал все свои силы и защищался против сильнейшего врага оружием, позаимствованным у последнего, приблизительно так, как краснокожие защищались против белых огнестрельным оружием, что замедлило, но не приостановило их безнадежного вымирания. Стоит только перенести отношение между феодальным романтизмом и освободительной борьбой буржуазии в современные условия, чтобы понять сущность и значение социалистической тенденции буржуазного натурализма. Буржуазные натуралисты настроены социалистически в такой же мере, в какой феодальные романтики были настроены буржуазно, не больше и не меньше. При их бесконечных экспериментированиях они со священным страхом избегают художественных сюжетов, которые хоть в отдаленной степени могли бы соприкасаться с освободительной борьбой пролетариата.

В этом их несчастье, и часто выраженная, раньше высказываемая и мной на страницах этого журнала, надежда на то, что натуралисты все больше и больше разовьются до художественного понимания современного рабочего движения,—эта надежда улетучивается тем основательнее, чем глубже мы исследуем эти вещи. Но то, что приходится считать пассивом натурализма, рассматриваемого исторически, должно быть внесено в личный актив его носителей. Было бы безусловно несправедливо пытаться объяснить их узколобую позицию в отношении пролетарской классовой борьбы трусостью, расчетливостью, эгоизмом и подобными низменными мотивами. Они остаются в этой позиции верны себе, и большего от них и требовать нельзя. Пропасть, существующая между ними и современным пролетариатом, не может быть засыпана, и если бы они даже захотели прыгнуть через свою тень, если бы они даже захотели сблизиться с рабочим классом, то в результате этой попытки сближения мы услышали бы знакомую жалобу на неблагодарность рабочих. Бессмысленно бросать пролетариям упрек в эстетической отсталости или в чем-нибудь подобном за то, что наша классическая литература, литература находившегося на восходящей линии класса им больше по

вкусу, чем современный натурализм, литература отмирающего класса; еще более бессмысленно (если большая бессмыслица еще возможна) то, до чего додумался глубокомысленный философ истории Пауль Барт, а именно, что современное рабочее движение лишено всякого идеала, ибо оно не создало еще ни одного совершенного произведения искусства. Верно, однако, то, что у класса, чья мысль и воля находятся в таком беспрестанном и сильном напряжении, как у современного рабочего класса, эстетическое отношение к вещам должно относительно отступить на задний план. И здесь оправдывается поговорка: пока звенит оружие, молчат музы.

Другими словами: если отмирающий буржуазный класс уже неспособен создавать великое искусство, то находящийся на восходящей кривой развития рабочий класс еще неспособен создавать великое искусство, какая бы горячая любовь к искусству ни жила в глубине его души. Свидетельством этого являются свободные народные театры, которые постоянно вновь возникают, хотя те чрезмерные иллюзии, которые связывались с ними при их основании, давно разбились о грубую действительность. Уже чисто-внешним образом обнаруживается с первого взгляда, как мало пролетариат может думать о том, чтобы при современных условиях завоевать себе сцену, сыгравшую такую большую положительную роль в освободительной борьбе буржуазии.

Буржуазная сцена уже давно сбросила с себя последнюю обманчивую видимость, будто она заботится о культуре, об искусстве, а не о денежных интересах. Ибо что представляют собой современные большие театры, если не капиталистические акционерные предприятия, которые не столько художественно руководятся, сколько хозяйственно управляются? Такие театры требуют в Берлине больше двух тысяч марок ежедневного дохода, чтобы получить нужную прибыль на вложенный в него капитал, и эта точка зрения значительно превалирует над всеми художественными интересами. Нет ничего более неправильного, чем жалобы на недостаток художественного вкуса у капиталистических чиновников, которым поручено художественное руководство буржуазными театрами. Эти чиновники крупного капитала обладают настолько вкусом и в конце-концов имеют настолько совести, чтобы предпочитать ставить Шекспира и

Шиллера, чем ту жалкую макулатуру, которая щекочет нервы биржевого плебса. Но именно они тоже рабы своего положения, и они должны считать себя счастливыми, когда им удается в том или другом исключительном случае заключить сносный компромисс между требованиями художественного вкуса и интересами капиталистической прибыли.

Но как могут при таких условиях свободные народные театры явиться факторами возрождения драматического искусства? Это совершенно невозможно, хотя, может-быть, степень этой невозможности постигается нами только тогда, когда мы эту невозможность испытали на своей собственной шкуре. Тем не менее, современный пролетариат испытывает безусловную потребность в них, и, поскольку они вообще создают для него возможность насладиться драматическими художественными произведениями, постольку они имеют несомненные заслуги, являясь скромным, но не бесполезным рычагом развития его художественного вкуса, и тем самым способствуя его культурному развитию и усиливая в конечном счете его освободительную борьбу. Но при этом необходимо соблюдать правильную границу: если бы свободные народные театры стали помехой великим целям современного рабочего движения, если бы они забыли свое пролетарское происхождение, если бы они беспринципно стали сближаться с капиталистическими и официозными предприятиями типа „театра Шиллера", которые болтовней о „чистом искусстве" стремятся усыпить угнетенные классы, тогда было бы лучше, если бы их совсем не было.

Чем невероятнее, однако, чтобы из классовой борьбы пролетариата могла развиться новая эпоха искусства, тем несомненнее то, что победа пролетариата приведет к новой эпохе в искусстве, более благородной, великой и прекрасной, чем все виданные до сих пор людьми. Если эстетическое удовольствие состоит в свободном и спокойном созерцании вещей, то своего наиболее чистого и высокого развития оно достигнет тогда, когда исчезнут „постыдные следы рабства", оставленные в „нашей искалеченной природе" рабским трудом нескольких тысячелетий, когда человеческий род сможет „снять путы со свободного роста его человечности". Уже ради одного этого глубокого пророческого слова мы не позволим развенчать перед

нами нашего Шиллера. Пусть буржуазия в своем старческом самомнении воображает, что раз она осуждена на смерть, то должно умереть и искусство. Мы же питаем твердую надежду, воодушевлявшую и всех великих художников,— надежду на то, что последний поэт исчезнет с лица земли вместе с последним человеком.

Этой самой надежде великий лирик верхнегерманского периода немецкой поэзии, Вальтер из Фогельвейде, дал выражение в простых словах:

„Придет день песни, мы услышим песни и былины".

ОГЛАВЛЕНИЕ.

Стр.

Предисловие 3

I. Искусство и пролетариат. 15

II. Лессинг.

Лессинг и буржуазия 25
Лессинг и пролетариат 33

III. Шиллер и Гете.

Фридрих Шиллер 47
Шиллер и революция 100
Шиллер и современность 104
Шиллер и великие социалисты 109
Смерть и посмертная слава Шиллера 113
Гете и современность. 120
Идеализм Гете и Шиллера 125
Эстетические заметки. 136

IV. Социалистическая лирика.

Гервег, Фрейлиграт, Гейне 147
В память Гейне 161
К пятидесятилетнему юбилею Гейне 183
Тридцатилетие смерти Фрейлиграта 188

V. Геббель.

Жизнь Геббеля 197
Творчество Геббеля. 207
Геббель и революция 217
Столетний юбилей Геббеля 228

VI. Реализм и натурализм.

Чарльз Диккенс 237

Лев Толстой.

„Власть тьмы“ 243
Смерть Льва Толстого 246

Стр.

Эмиль Золя 253

Ибсен.

„Строитель Сольнес“ 257

„Джон-Габриэль“ 265

„Когда мы, мертвые, воскреснем“ 269

Бьернстерне-Бьернсон.

„Свыше наших сил“ 274

Метерлинк.

„Монна Ванна“ 278

Гауптман.

Гауптман до 1898 г. 285

„Ткачи“. 303

„Бобровая шуба“ 312

„Флориан Гейер“ 318

„Потонувший колокол“ 322

„Михаэль Крамер“ 325

„Бедный Генрих“ 328

„А Пиппа танцует“ 333

Горький.

„На дне“ 339

VII. Натурализм и неоромантизм 345

Цена 1 руб. 90 коп.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
000006093835